

Jens David

„Nur hier, nur hier ist Leben.“

Theaterarbeit mit Wohnungslosen
am Beispiel des Esslinger Projekts

„Fidelio – ein Theaterstück“

(Studienarbeit)

<http://opus.bsz-bw.de/hsrt/>

Inhaltsverzeichnis

| <u>Kapitel</u> | <u>Seite</u> |
|---|--------------|
| 1. Einleitung | 4 |
| 2. Bezugsgruppe Wohnungslose | 8 |
| 2.1 Definition | 8 |
| 2.2 Zur sozialen Situation von Wohnungslosen | 9 |
| 2.3 Wohnungslose als Subkultur | 10 |
| 2.4 Diskriminierung von Wohnungslosen | 12 |
| 3. Relevante Theaterformen für das Theater mit Wohnungslosen | 13 |
| 3.1. Das politische Theater | 13 |
| 3.1.1 Die politische Revue | 14 |
| 3.1.2 Das Dokumentarische Drama | 15 |
| 3.1.3 Das Epische Theater | 16 |
| 3.2 Theater der politischen Bewusstwerdung | 20 |
| 3.2.1 Das Theater der Befreiung (Augusto Boal) | 20 |
| 3.3 Theater der inneren / individuellen Seite | 27 |
| 3.3.1 Theater der Grausamkeit (Antonin Artaud) | 27 |
| 3.3.1.1 Leben und Werk von Antonin Artaud | 27 |
| 3.3.1.2. Rezeption und Kritik | 30 |
| 3.3.2 Das Arme Theater | 32 |
| 4. Der Zusammenhang von Improvisation und Persönlichkeitsentwicklung | 33 |
| 4.1 Grundlagen und Elemente der Improvisation | 33 |

| | |
|--|-----------|
| 4.2 Pädagogisch-therapeutische Aspekte der Improvisation und des Theaterspiels | 36 |
| 5. Institutionalisierung von Theaterarbeit mit Wohnungslosen am Beispiel von „Kultur am Rande e.V.“ | 39 |
| 6. Die Oper „Fidelio“ | 41 |
| 6.1 Aspekte der Gattung Oper | 41 |
| 6.2 Entstehungsgeschichte des „Fidelio“ | 42 |
| 6.3 Die Handlung | 43 |
| 6.4 Struktur des Textes und Dramaturgie der Oper | 44 |
| 7. Eine Oper im Theater mit Wohnungslosen | 46 |
| 7.1 Oper am Rande – Reflektion eines Widerspruchs | 46 |
| 7.2 Dramaturgische Bearbeitung des Fidelio-Stoffs zu einem Theaterstück | 51 |
| 7.3 Zusammenfassende Aspekte der Theaterarbeit mit Wohnungslosen anhand der Dramaturgie von „Fidelio – ein Theaterstück“ | 60 |
| 7.3.1 Politische Aspekte | 60 |
| 7.3.2 Theatertheoretische Aspekte | 60 |
| 7.3.3 Aspekte der Persönlichkeitsentwicklung | 61 |
| 8. Einfluss verschiedener Theaterformen auf die Arbeit von „Kultur am Rande“ | 63 |
| 8.1 Das politische Theater | 63 |
| 8.1.1 Die politische Revue | 63 |
| 8.1.2 Das Dokumentarische Drama | 63 |
| 8.1.3 Das Epische Theater | 64 |

| | |
|--|-----------|
| 8.2 Theater der politischen Bewusstwerdung | 66 |
| 8.2.1 Das Theater der Befreiung (Augusto Boal) | 66 |
| 8.3 Theater der inneren / individuellen Seite | 68 |
| 8.3.1 Theater der Grausamkeit (Antonin Artaud) | 68 |
| 8.3.2 Das Arme Theater | 69 |
| Exkurs: „'Kaspar' nach Peter Handke“ | 69 |
| 8.3.2.1 Elemente der Improvisation | 71 |
| 8.3.2.2 Der Einfluss des „Armen Theaters“ nach Jerzy Grotowski – Ein Vergleich zwischen „Fidelio“ und „Kaspar“ | 71 |
| 9. Theaterarbeit und Persönlichkeitsentwicklung | 77 |
| 10. Schlussbetrachtung | 80 |
| 11. Literaturverzeichnis | 83 |

1. Einleitung

„Sprecht leise! Haltet euch zurück!
Wir sind belauscht mit Ohr und Blick.
O welche Lust, in freier Luft
den Atem leicht zu heben!
Nur hier, nur hier ist Leben.
Sprecht leise, haltet euch zurück!
Wir sind belauscht mit Ohr und Blick.“
(Beethoven 1814 / 1997, S. 61; Hervorhebung J.D.)

Im Gefangenenchor in Beethovens „Fidelio“, dem die angeführten Auszüge entstammen, kommt ein zentrales Element dieser Oper zum Ausdruck: Die Sehnsucht nach Befreiung aus erniedrigenden Verhältnissen. Nachdruck wird diesem Freiheitsbegriff durch den Vers **„Nur hier, nur hier ist Leben“**, welchen ich als Titel meiner Arbeit gewählt habe, verliehen. **„Nur hier, nur hier ist Leben“** kann im Kontext der Theaterarbeit mit Wohnungslosen aber auch so verstanden werden, dass Theater dieser Subkultur realistisch die Situation der Betroffenen, demnach „nur das Leben“, darstellt. Vor allem spiegelt der Vers aber den Wunsch nach humanen Lebensbedingungen wider. Diese bleiben nicht nur den Gefangenen der offenen Diktatur des Gouverneurs Pizarro in der Beethovenoper verwehrt.

Auch die Mitglieder des Esslinger Vereins „Kultur am Rande e.V.“, die sich des „Fidelio“-Stoffs angenommen und ihn zu einem Theaterstück umgearbeitet haben, wissen aus eigenem Erleben, dass auch heute noch, gut 200 Jahre nach Entstehung der Oper, trotz der im Grundgesetz der BRD verbrieften Grundrechte wie das der Würde des Menschen oder das Recht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit, vielen Menschen ein menschenwürdiges Leben vorenthalten wird. Die überwiegend wohnungslosen Kulturschaffenden sind alltäglich konfrontiert mit materieller Armut, dem Ausschluss von existenzsichernder Erwerbsarbeit, mangelhafter Gesundheitsversorgung oder Erniedrigung durch Behörden. Darüber hinaus wird ihre Lebensqualität aufgrund des fehlenden Zugangs zu angemessenen Bildungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten weiter eingeschränkt. Auch haben sie kaum Aussicht auf kulturelle Teilhabe.

Der Verein „Kultur am Rande“ hat sich zum Ziel gesetzt, mit künstlerischen Mitteln auf diese Missstände hinzuweisen. Überdies ist es sein Anliegen, dass sich Ausgegrenzte aktiv

am kulturellen Leben beteiligen können. Ein wichtiger Bestandteil dieser Kulturarbeit mit sozial Marginalisierten ist das Theaterspiel. Am Beispiel des Esslinger Projekts „Fidelio – ein Theaterstück“, uraufgeführt am 22. September 2007, werde ich in der vorliegenden Arbeit verschiedene Aspekte der Theaterarbeit mit Wohnungslosen beleuchten. Als Standardwerk zu dieser Thematik gilt Joachim Wondraks Dissertation „Aspekte von Theaterarbeit mit unfreiwilligen Subkulturen“ (2005). Vor dem Hintergrund von Theatertheorien, der allgemeinen Lebenssituation und von pädagogisch-therapeutischen Gesichtspunkten beziehungsweise Fragen der Persönlichkeitsentwicklung werde ich die Arbeit von „Kultur am Rande“, exemplarisch anhand des „Fidelio“-Projekts, vereinzelt aber auch anhand anderer Projekte, untersuchen.

Zu Beginn wird die Bezugsgruppe der Wohnungslosen selbst ermittelt. Besonderes Augenmerk soll dabei auf die soziale Situation und Problemlagen dieser Gesellschaftsschicht gelegt werden. Auch wird die Gruppe der Wohnungslosen in Zusammenhang gebracht mit Theorien der Subkultur (Goffman 1975, Lamnek 1994 et al.). Im darauf folgenden **Kapitel 3** werden für das Theater mit Wohnungslosen relevante Theaterkonzepte und -Formen erläutert. Die dargestellten Theorien habe ich unterteilt in die Kategorien „**Politisches Theater**“ (Brecht, Piscator, Wolf), „**Theater der inneren / individuellen Seite**“ (Artaud, Grotowski) und, als eine Form der Synthese zwischen innerer Entwicklung und politischem Anspruch, in ein „**Theater der politischen Bewusstwerdung**“ (Boal).

Auch das nächste Kapitel handelt von einer Theatertheorie. Das vorgestellte Konzept der Improvisation (Spolin 1997, Johnstone 2000, Ebert 1998) wird aber in Zusammenhang gebracht mit Aspekten der Persönlichkeitsentwicklung und damit pädagogisch-therapeutischen Fragen. Die Theorie der Improvisation kann somit als eigener Gegenstand betrachtet werden (**Kapitel 4**).

Im darauf folgenden Abschnitt werden Geschichte, Selbstverständnis und einzelne Theaterprojekte des Vereins „Kultur am Rande“ und dabei auch der Aspekt der Institutionalisierung von Kulturarbeit mit Wohnungslosen aufgeführt (**Kapitel 5**).

Im Anschluss widme ich mich der Oper „Fidelio“ bezüglich ihrer Entstehungsgeschichte, ihres Aufbaus und ihres Inhalts. Auch werden allgemeine Gattungsaspekte untersucht (**Kapitel 6**). Diese umfangreichere Darstellung bildet die Grundlage für eine Reflexion des Widerspruchs, eine Oper im Wohnungslosentheater zu bearbeiten (**Kapitel 7.1**).

Anhand des Bühnenskripts beziehungsweise der Aufführung von „Fidelio – ein Theaterstück“ wird das Stück im Weiteren unter den Aspekten Theatertheorie, politische

Elemente und Momente der Persönlichkeitsentwicklung untersucht (**Kapitel 7.2 -7.3.3**).

In **Kapitel 8** werden die bislang erarbeiteten, für die Theaterarbeit mit Wohnungslosen relevanten, Gesichtspunkte erneut in Zusammenhang mit dem „Fidelio“-Projekt gebracht, dabei wird aber der gesamte Prozess von der Entstehung bis zur Aufführung berücksichtigt. Auch werden weitere Theaterprojekte von „Kultur am Rande“ zur Untersuchung herangezogen, ausführlicher die Bearbeitung und Inszenierung des Stückes „Kaspar“ von Peter Handke. Dieses wiederum wird hinsichtlich des Konzepts des Armen Theaters von Jerzy Grotowski untersucht und es werden im Vergleich zu „Fidelio“ die methodischen Unterschiede herausgearbeitet.

In **Kapitel 9** befasse ich mich erneut mit Fragen der Persönlichkeitsentwicklung, die für die Beteiligten des Projekts im Verlauf sichtbar und erfahrbar wurden.

In meiner Schlussbetrachtung (**Kapitel 10**) greife ich nochmals die zentralen Thesen beziehungsweise Fragen auf, die mich durch meine Arbeit begleiteten. Diese lauten:

1.) Bertolt Brecht schafft einen krassen Gegensatz zwischen einer verkörpernden Darstellung, in die sich auch der Zuschauer einfühlen kann und einer distanzierten, politischen Anklage der Verhältnisse. Ist diese strikte Trennung im Theater mit Wohnungslosen so aufrechtzuerhalten?

2.) Kann Theater mit Wohnungslosen politisch etwas bewirken?

Zur Arbeit des Vereins „Kultur am Rande e.V.“ habe ich darüber hinaus zwei Interviews geführt und dabei nach Grundlagen, Einflüssen verschiedener Dramen- und Theatertheorien, Problemstellungen und persönlichen Erfahrungen der Mitwirkenden gefragt.

Das erste Gespräch fand am 2. Mai 2008 mit Werner Bolzhauser in den Vereinsräumen in der „Spinnerei“ in Esslingen statt. Dieses Face-to-Face-Interview war größtenteils mit vorbereiteten Leitfragen vorstrukturiert, im Verlauf entstand jedoch eine relativ offene Gesprächsform. Werner Bolzhauser gibt Einblicke in die Entstehungsgeschichte des „Fidelio“-Projekts und in frühere Aufführungen des Vereins. Ferner erläutert er seine Intentionen, eine Oper für ein Wohnungslosentheater zu bearbeiten, die Grundlagen der Theaterarbeit und die Effekte des Theaterspiels auf die Mitwirkenden (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S.1-5).

Auch das zweite Interview, geführt am 13. Juni 2008 in der „Spinnerei“, war vorstrukturiert

angelegt und entwickelte sich schnell zu einer eher narrativen Befragung, bei der der Interviewer nur als eine Art Stichwortgeber fungierte und in nichtdirektiver Weise zur Erzählung ermunterte (vgl. Diekmann 2001, S. 449).

In diesem Gespräch berichten drei Mitwirkende des „Fidelio“ – Christa (SchauspielerIn), René (Schauspieler) und Uwe (Schauspieler und Bühnentechniker) – von ihren zum Teil sehr persönlichen Erfahrungen.

Dabei sprechen sie besonders Aspekte der Persönlichkeitsentwicklung und des solidarischen Miteinanders an, aber auch die (politische) Funktion des Theaters als Sprachrohr der Wohnungslosen und Langzeitarbeitslosen. Im Verlauf des Gesprächs stieß Werner Bolzhauer dazu und wurde zum weiteren Interviewpartner. Fehlerquellen, möglich durch die Anwesenheit Dritter (vgl. ebd., S. 401), können daher, besonders bei der Frage nach dem Mitspracherecht der wohnungslosen Künstler, nicht hundertprozentig ausgeschlossen werden. Aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes werden die Interviewten nur mit ihren Vornamen genannt. In diesem zweiten Interviewtranskript wurden parasprachliche Elemente, Sprechpausen und Akzentuierungen berücksichtigt und entsprechend gekennzeichnet.

Die Arbeit wurde überwiegend im (historischen) Präsens verfasst. Aus stilistischen Gründen und aus meiner Überzeugung heraus, dass das Patriarchat nicht mit grammatikalischen Übungen abgeschafft werden kann, wurde auf das mittlerweile sehr gebräuchliche „Binnen-I“ verzichtet. Das durchgehend verwendete Maskulinum schließt weibliche Personenbezeichnungen selbstverständlich mit ein.

Bis auf Originalzitate wurden die neuen Rechtschreibregeln angewandt.

2. Bezugsgruppe Wohnungslose

2.1 Definition

In Abgrenzung zur weit verbreiteten Bezeichnung „Obdachlosigkeit“ hat sich in den Sozialwissenschaften inzwischen der Begriff „Wohnungslosigkeit“ eingebürgert. Während jener Terminus impliziert, dass die Betroffenen nur einer Unterkunft im weitesten Sinne bedürften, macht dieser auf die weitergehenden Folgen aufmerksam. Wohnungslose sind nicht nur materiell nicht in der Lage, eine Wohnung zu finanzieren, sondern sie werden aufgrund ihres gesamten Status diskriminiert und von gesellschaftlicher Teilhabe ausgeschlossen. Der Begriff Wohnungslosigkeit verweist deshalb nach Holtmannspötter

„auf die wesentliche, den Betroffenen gemeinsame Problemlage i.S.d. besonderen sozialen Schwierigkeiten nach § 72 BSHG (...), nämlich auf das Fehlen einer Wohnung mangels ausreichender Existenzmittel und auf die mit der Lebenslage zwangsläufig verbundene gesellschaftliche Isolation der Betroffenen und auf deren Nicht-Eingebundensein in privaten Solidarbeziehungen und Netzwerken wie Ehe, Familie, Nachbarschaft etc., aber auch öffentlichen Sicherungssystemen, vor allem Existenz- und Wohnungssicherung durch Sozialhilfe“ (Holtmannspötter, zit. n. Gillich / Nieslony 2000, S. 68).

So macht der Ausdruck „Wohnungslosigkeit“ implizit auf die Notwendigkeit normaler Wohnverhältnisse aufmerksam. Gegenüber dem Begriff „Obdachlosigkeit“ hat er überdies den Vorteil, dass er assoziativ weniger negativ besetzt ist. Unterstellte und tatsächliche Verhaltensweisen und Probleme werden nicht automatisch mit der gesamten Personengruppe in Verbindung gebracht (vgl. Gillich / Nieslony 2000, S. 67).

Als wohnungslos wird nach dem Deutschen Städtetag definiert, wer nicht über mietvertraglich abgesicherten Wohnraum verfügt. Als betroffen gelten im ordnungsrechtlichen Sinne Personen, die nur mit Nutzungsverträgen ausgestattet oder in Notunterkünften untergebracht sind. Im sozialhilferechtlichen Sektor werden darunter Personen gefasst, die ohne Mietvertrag und mit Erstattung der Kosten durch den Sozialhilfeträger untergebracht sind – demzufolge Menschen, die in Heimen oder Notunterkünften leben oder bei Verwandten unterkommen, Selbstzahler in Billigpensionen sowie Personen ohne jegliche Unterkunft. Nicht zu vergessen im Bereich der Zuwanderung noch Aussiedler, die noch keinen Mietwohnraum finden konnten und daher in entsprechenden Unterkünften leben (vgl. Gillich /

Nieslony 2000, S. 68). Anerkannte Asylbewerber in Notunterkünften fallen theoretisch zwar auch unter diese Kategorie, sie werden aber in Statistiken „aufgrund fehlender Daten nicht berücksichtigt“ (<http://www.bag-wohnungslosenhilfe.de/index2.html>).

Nach den oben angeführten Definitionsmerkmalen sind in der BRD etwa 254 000 Menschen wohnungslos (Stand 2006). Bezogen auf diese Gesamtzahl beträgt der Frauenanteil ca. 25 %. Ungefähr 18 000 Menschen leben ohne jegliche Unterkunft auf der Straße (vgl. ebd.).

2.2 Zur sozialen Situation von Wohnungslosen

Wohnungslose stammen aus allen Gesellschaftsschichten. Bestimmte Ursachen jedoch erhöhen das Risiko, wohnungslos zu werden.

Besonders gefährdet sind prekär Beschäftigte im Sinne von Lohnabhängigen aus dem Niedriglohnbereich mit hohem Arbeitsplatzrisiko (vgl. Gillich / Nieslony 2000, S. 89).

Ein enger Zusammenhang besteht zwischen Arbeits- und Wohnungslosigkeit. Ohne Wohnung findet man keine Beschäftigung, ohne feste Arbeit keinen mietvertraglich abgesicherten Wohnraum.

Wohnungslose wie auch Arbeitslose werden gesellschaftlich stigmatisiert und haben kaum Teilhabemöglichkeiten an Kultur, Bildung, Freizeitangeboten und politischer Mitbestimmung.

Arbeitslosigkeit ist eines der wesentlichen Merkmale der Wohnungslosigkeit, wobei Wohnungslose in doppelter Hinsicht benachteiligt sind. Sie unterliegen den Gesetzen des deregulierten Arbeitsmarktes, während ihre spezifische Lebenssituation ihre Chancen, eine Erwerbsarbeit zu finden, zusätzlich verschlechtert (vgl. ebd., S. 94).

Verbunden mit der materiellen Not von Wohnungslosen sind es auch Suchtprobleme und körperliche sowie psychische Erkrankungen, die eine Eingliederung in die Gesellschaft zusätzlich erschweren.

Häufige Krankheitsbilder bei Wohnungslosen sind Herz- und Kreislauferkrankungen, Erkrankungen der Leber, der Nieren, der Atmungs- und der Verdauungsorgane. Verschiedene Studien haben ergeben, dass fast die Hälfte der wohnungslosen Personen unter drei oder mehr Erkrankungen gleichzeitig leidet (vgl. ebd., S.97). In einer Pressemitteilung der Bundesarbeitsgemeinschaft Wohnungslosenhilfe e.V. vom 12.06.2008 wird die prekäre medizinische Versorgung von Wohnungslosen beklagt, die sich in den vergangenen Jahren durch sogenannte „Reformen“ der sozialen Sicherungssysteme, namentlich die Gesundheits-“Re-

form“ der rot-grünen Bundesregierung unter Gerhard Schröder, dramatisch verschärft habe:

„Seit Einführung des Gesundheitsmodernisierungsgesetzes (GMG) im Jahr 2004 hat sich der Gesundheitszustand der wohnungslosen Männer und Frauen weiter verschlechtert. Verantwortlich dafür sind zahlreiche Regelungen des GMG: So müssen auch Wohnungslose Praxisgebühren und Zahlungen auf Heil- und Hilfsmittel zahlen, auch für sie entfallen die Zuschüsse zu Brillen und zahnmedizinische Behandlungen sind für Wohnungslose unbezahlbar“ (<http://www.bag-wohnungslosenhilfe.de/index2.html>).

Für viele Erkrankungen ist der Konsum von Drogen, insbesondere der von Alkohol verantwortlich. Neben den Funktionen des Alkohols als Bewältigungsstrategie, Fluchtmittel und Ausdruck der Zugehörigkeit, und damit den potentiellen Gefahren, denen Konsumenten aus allen Gesellschaftsschichten ausgesetzt sind, kommen bei Wohnungslosen weitere Aspekte hinzu. Alkohol dämpft das Hungergefühl, ist demnach ein relativ preiswerter Nahrungsersatz, schafft bei schlechter Witterung ein subjektives Wärmeempfinden und kann zur Betäubung von Schmerzen eingesetzt werden (vgl. Gillich / Nieslony 2000, S. 99f.).

Bei der Beschreibung der sozialen Situation darf nicht der Verlust sozialer Bindungen, der mit Wohnungslosigkeit einhergeht, außer Acht gelassen werden.

Oft sind Wohnungslose von Partnerlosigkeit betroffen, wobei die Zerrüttung von Ehen und Familien neben Arbeitslosigkeit häufig eine Vorstufe zur Wohnungslosigkeit ist. Gesellschaftliche Isolation und Stigmatisierung haben zur Folge, dass der Raum sozialer Interaktion immer begrenzter wird und nur in der betreffenden gesellschaftlichen Gruppe soziale Beziehungen geknüpft werden können.

Schließlich ist auch der Verlust jedweder Privatsphäre von Bedeutung. Ohne den Schutz der eigenen Wohnung und mit dem öffentlichen Raum als einziger Aufenthaltsmöglichkeit, befinden sich Wohnungslose auf dem „Präsentierteller“ und sind offenen Anfeindungen ausgesetzt (vgl. ebd., S. 102ff.). Auch ist zu beachten, dass intime Lebensbereiche wie beispielsweise Hygiene und Sexualität nicht im geschützten Raum stattfinden können.

2.3 Wohnungslose als Subkultur

Wohnungslose können als Subkultur verstanden werden. Der Begriff der Subkultur meint „Lebensformen, die Teil eines größeren kulturellen Ganzen sind, jedoch Normenordnungen aufweisen, die von der Gesamtkultur abweichen“ (Endruweit / Trommsdorff 2002, S. 583).

Sie können sich entweder relativ mit den Werten und Normen der Mehrheitsgesellschaft identifizieren oder sich ausgesprochen davon abheben (vgl. Lamnek 1994, S. 20) und als Teilkultur oder bewusste Gegenkultur in Erscheinung treten (vgl. Endruweit / Trommsdorff 2002, S. 583). Subkulturen werden über ethnische Hintergründe, regionale Besonderheiten, Berufs- und Schichtzugehörigkeit oder generell über sozioökonomische Merkmale bestimmt (vgl. ebd.). Diese abweichenden Attribute werden zu bestimmenden Definitionsmerkmalen, so dass sie „lebensweltlich nicht nur periphere Bedeutung haben, sondern für die Gruppe zentral ausstrahlenden, musterwirksamen Rang erhalten“ (ebd.). Individuelle Merkmale einer Person werden dadurch marginalisiert:

„Das spezifisch soziologische an der Subkulturtheorie ist, daß individuelle Eigenheiten vernachlässigbar erscheinen, weil die Abweichungen durch die sozialstrukturelle und kulturelle Differenzierung beschreib- und erklärbar werden“ (Lamnek 1994, S. 20).

Die soziologische Sichtweise beschreibt die tatsächliche Haltung der Mehrheitsgesellschaft gegenüber Subkulturen. Deren Mitglieder werden auch in ihrer Persönlichkeit hauptsächlich über Vorurteile und Annahmen definiert. Aufgrund der sozialen Zuschreibung über bloße Auffälligkeit, die Erving Goffman als „*virtuale soziale Identität*“ (Goffman 1967, S. 10; Hervorhebung im Original) bezeichnet, kann das Individuum stigmatisiert und ausgegrenzt werden.

Rolf Schwendter unterscheidet in seiner „Theorie der Subkultur“ (1973) erstmals zwischen freiwilligen und unfreiwilligen Subkulturen (vgl. Wondrak 2005, S. 10). Zur letzteren Kategorie können auch Wohnungslose gezählt werden:

„Der Aspekt der Unfreiwilligkeit steht als Synonym für Ausgrenzung. Er verdeutlicht den Sachverhalt der Marginalisierung mit allen sozialen Folgen der gesellschaftlichen Nicht-Teilhabe: Bildungsdefizite, Krankheit, Erwerbslosigkeit, Armut usw. Ein breites Spektrum verschiedenster Gruppierungen können dem randständigen Dasein zugeordnet werden: Arbeitslose, Obdachlose, Drogenabhängige, Psychiatrisierte, Alkoholabhängige, Heimgastanten, Behinderte, Alte ...“

(Wondrak 2005, S. 10f.)

Zu den von Wondrak angesprochenen sozialen Folgen der Ausgrenzung zählen auch zahlreiche Formen der Diskriminierung.

2.4 Diskriminierung von Wohnungslosen

Betroffene werden in mehrerlei Hinsicht diskriminiert. Sie haben mit zahlreichen Vorurteilen zu kämpfen, haben ungleich größere Schwierigkeiten, in den ersten Arbeitsmarkt zurückzufinden und sind gesellschaftlich isoliert. Häufig sind Wohnungslose auch Opfer neofaschistischer Gewalttaten. Hinzu kommen Diskriminierung durch Behörden und Ämter sowie Probleme mit Polizeigewalt.

In den letzten Jahren sehen sich Wohnungslose zunehmend auch mit der Verdrängung aus dem öffentlichen Raum konfrontiert.

Wilhelm Heitmeyer bezeichnet diese als „'Enteignung' dessen, woran sie als meist einziger Ressource bisher noch teilhaben konnten“ (Heitmeyer 2002a, S. 218).

Die zunehmende Ökonomisierung der Gesellschaft hat einerseits ein Erstarken utilitaristischer Tendenzen mit der Einteilung von Menschen in „Leistungsstarke“ und „Entbehrliche“ (vgl. Heitmeyer 2002b, S. 17) und andererseits eine Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes zur Folge. Fußgängerzonen und Bahnhöfe werden vermehrt zu reinen Konsummeilen umgewandelt. Im Zuge dessen werden „störende“ Randgruppen immer mehr von diesen Orten vertrieben.

In Bahnhöfen werden neben der verstärkten Präsenz von Polizeikräften und einer Ausdehnung der Videoüberwachung dazu auch perfide Methoden wie Beschallung durch Musik oder Ausleuchtung, oft als „Lichtinstallationen“ künstlerisch verbrämt, herangezogen, was Heitmeyer als „repressive(n) Einsatz 'kultureller Mittel'“ (ebd.) bezeichnet.

Der öffentliche Raum übernimmt für Wohnungslose und andere Subkulturen die wichtige Funktion eines sozialen Treffpunkts, der bislang zumindest geduldet wurde:

„Sozial Abweichende (..) tragen ihre Weigerung, ihren Platz zu akzeptieren, offen zur Schau und werden in dieser Gestenrebellion zeitweilig toleriert (...). Wie ethnische und rassische Ghettos konstituieren diese Gemeinschaften eine Zufluchtsstätte der Selbstverteidigung und einen Ort, wo der individuell Abweichende offen der Auffassung Ausdruck verleihen kann, daß er zumindest so gut wie jeder andere ist“ (Goffman 1975, S. 177f.).

Mit der Enteignung des öffentlichen Raumes werden die Subkulturen ihrer Schutzsphäre und ihrer letzten ohnehin geringen Artikulationsmöglichkeiten beraubt.

3.Relevante Theaterformen für das Theater mit Wohnungslosen

3.1 Das politische Theater

Wir kämpfen heut nicht mehr mit Bogen und Pfeil,
die Gretchen und Klärchen sind nicht unser Heil,
wir haben *heut* andere Waffen und Ziele.
ein anderes Leben und andere ... *Spiele*,
wenn wir nur wollen! Ist sie auch hart,
wir spielen *Unsere Gegenwart*,
wir fliehen nicht in Vergangenheiten,
wenn handbreit vor uns die Menschen leiden,
kämpfen, in Flugzeugen stürmen,
um den Erdball funken, Wolkenkratzer auftürmen
und ... einander zertreten!

(...)

Fordert *Euer* Leben, *Eure* Spiele; schaffe
sie Dir selbst, Prolet!

Kunst ist Waffe!

(Wolf 1969, S. 64f.; Hervorhebungen im Original)

Der Marxist Friedrich Wolf, einer der umstrittensten und meistgespielten Dramatiker der Weimarer Republik, fordert in seinem Essay „Kunst ist Waffe! *Eine Feststellung*“ von 1928 die Arbeiter dazu auf, die Bedeutung der Kultur als Kampfinstrument zu erkennen und sich in Arbeiter-Theatergruppen zu organisieren. Die oben angeführten Versauszüge aus einem Gedicht, das er als lyrischen Epilog seinem Essay anfügt, sind programmatisch für ein neues, politisches Verständnis des deutschen Theaters in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und nach der Oktoberrevolution in Russland.

Die bürgerliche Bühne und mit ihr die Traditionen der Klassik oder des seichten Boulevardtheaters, daher Wolfs Anspielungen auf „Gretchen“ (aus Goethes „Faust“) und „Klärchen“ (vermutlich aus der Operette „Im weißen Rössl“), scheinen nach dem Zivilisationsbruch des Weltkrieges („kämpfen, in Flugzeugen stürmen“) und angesichts revolutionärer Kämpfe obsolet. „Neue Spiele“, die „unsere Gegenwart“ zeigen, fordert Friedrich Wolf; Stücke folglich, welche die soziale Lage der Arbeiter thematisieren. Dazu bedarf es auch neuer Formen. Wolf ruft die Dichter seiner Zeit, welche die „simple, unmystische Not unsrer Tage“ (Wolf 1969, S. 21) schließlich spürten, dazu auf, Kurzszenen aus dem Alltag

zu verfassen. Anhand dieser Szenen mit möglichst aktuellem Bezug sollten größere politische Zusammenhänge sichtbar gemacht werden:

„*Hierzu Reportage*, wie jeder Tag sie plötzlich bietet! Weshalb wieder ein neues Grubenunglück im veralteten Stollen, ein Eisenbahnunglück bei falschem Spar- und Antreibersystem?“ (ebd.; Hervorhebung im Original).

Dieser Wunsch nach einem Theater der „Sprechende(n) Zeitung“ (ebd., S. 22), später auch in Brasilien von Augusto Boal in ähnlicher Form umgesetzt, wird verbunden mit einer Aufforderung an Dichter wie auch Zuschauer:

„Nicht bloß nach dem Textbuch, ihr droben!

Nicht bloß maulauf genießen, ihr drunten!“ (Wolf 1969, S. 22).

Die Dramatiker sollten sich in ihren Stoffen den Belangen der Arbeiter zuwenden und offen für Neuerungen sein, während das proletarische Publikum im Theater sein politisches Bewusstsein schärfen sollte.

Die von Friedrich Wolf skizzierten Neuerungen verweisen auf zwei bedeutende Formen des politischen Theaters der 1920er Jahre, die beide in besonderem Maße von dem Regisseur und Intendanten Erwin Piscator geprägt wurden: Die **politische Revue** und das **dokumentarische Drama**. Piscator schuf in Theorie und Praxis auch wichtige Ansätze des **epischen Theaters**, die später von Bertolt Brecht vertieft wurden.

Da ihre Einflüsse auch für das heutige Theater mit Wohnungslosen von großer Wichtigkeit sind, werden die drei genannten Subgenres des politischen Theaters im Folgenden genauer untersucht.

3.1.1 Die politische Revue

„Eine wirklich 'proletarische' Kunst“ konstatiert Friedrich Wolf in einem Aufsatz von 1932, „gibt es in Deutschland erst nach dem Kriege“ (Wolf 1969, S. 29). Zeitgleich mit diversen Agitprop-Theatern in Russland seien in Deutschland ähnliche Gruppen entstanden. Als Beispiele führt er unter anderem aus Stuttgart die „Rote Einheit“ oder die „Truppe im Westen“ an. Diese Bewegung erstreckte sich damals über ganz Deutschland. Die Agitproptheater sahen sich strengen polizeilichen Repressionen ausgesetzt. So wurde eine Aufführung von

Wolfs Stück „Die Matrosen von Cattaro“ durch die „Truppe im Westen“ von der württembergischen Polizei verboten (vgl. Wolf 1969, S. 29f.).

Eine besondere Spielart der Agitprop-Bewegung bildete „Die politische Revue“, die erstmals von Erwin Piscator vor der Reichstagswahl 1924 mit der „Revue Roter Rummel“ (R.R.R.) in Berlin initiiert wurde (vgl. Wondrak 2005, S. 21). In ihren Aufführungen kamen, wie im bürgerlichen Cabaret auch, verschiedene Elemente zum Tragen: Musik, Chanson, Akrobatik und darüber hinaus moderne Einflüsse aus der Filmkunst (vgl. ebd.).

Kennzeichnend für diese Theatertruppe waren die Arbeit im Kollektiv, der kabarettistische Charakter und das Spiel an öffentlichen Orten wie Marktplätzen.

Der Ausgangspunkt der Handlung war in den meisten Fällen eine Diskussion zwischen zwei Passanten, Bourgeois und Proletarier (vgl. ebd.), welche die klassischen Rollen des Spielers und des Gegenspielers übernahmen.

Mit ihrer Spielweise nahm die „Revue Roter Rummel“ Grundprinzipien des „Unsichtbaren Theaters“, welches durch Augusto Boal in den 1960er Jahren Berühmtheit erlangte, vorweg. Inszeniert wurde beispielsweise ein Zwischenfall in der Berliner U-Bahn: Ein Arbeitsloser fiel in Ohnmacht, ein Passant rief: „Ein Arbeitsloser“ und in der Folge entstand zwischen den Umstehenden eine Diskussion, die schließlich in grundsätzliche Fragen nach der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung und in Auseinandersetzungen zwischen Kommunisten und NSDAP-Anhängern mündete. Neben den Mitgliedern der Truppe wurden so auch Passanten zu unwissentlichen Mitspielern. Diese frühe Form des „Unsichtbaren Theaters“ war aber nicht nur eine dramaturgische Innovation. Vielmehr wurde sie in der Spätphase der Weimarer Republik, als die behördlichen Verbote von Aufführungen von Arbeitertheatern überhand nahmen, das einzige Mittel, zumindest halblegal auftreten zu können (vgl. ebd.).

3.1.2 Das Dokumentarische Drama

Ein wesentliches Element in Piscators Regiearbeit an der Volksbühne ist eine Erweiterung der Bühnenhandlung über den eigentlichen Inhalt hinaus. Die Methodik dabei soll das epische Theater weitreichend beeinflussen.

Piscators Anliegen ist es, das Individuelle und Private der Personen in den größeren gesellschaftlichen Zusammenhang einzuordnen und Kategorien wie Schicksal und Zufälligkeit durch historisch-materialistische Erklärungsansätze zu ersetzen. Als dramaturgische Mittel dienen ihm hierzu Projektionen von Zwischentexten und Lichtbildern (vgl. Wondrak 2005,

S. 22). Die Lichtbildprojektionen zeugen nicht zuletzt von einem großen Einfluss des relativ neuen Mediums Film. Besondere Bedeutung haben hier Sowjetfilmer wie Eisenstein und Pudowkin, deren Arbeiten Friedrich Wolf ihres dokumentarisch-epischen Charakters wegen als „lebende Zeitung“ (Wolf 1969, S. 94) bezeichnet und dem Film somit eine ähnliche Funktion zuschreibt, wie er sie auch für das Theater vorsieht.

Piscator arbeitete in seinen Inszenierungen ab 1924 viel mit Montage- und Collagetechniken. Original-Reden und Dokumente, Flugblätter, Zeitungsausschnitte, Fotos, Filmaufnahmen und ähnlichen Medien werden wichtige Bestandteile der Aufführungen. Die Dokumente, welche häufig die Schrecken des Weltkrieges hervorheben, werden aufgrund ihrer Authentizität zum Mittel, die gesellschaftliche Realität zum Ausdruck zu bringen und das Theater so seines illusorischen Charakters zu berauben (vgl. Wondrak 2005, S. 22f.).

Die eingesetzten Originaldokumente zeigen, wie stark für Piscators dokumentarisches Drama ein umfangreiches und genaues Quellenstudium von Belang ist. Schließlich soll das neue Drama primär die Wirklichkeit darstellen.

Weiteres konstitutives Element sind Neuerungen im Bühnenbau. Die „konstruktive Bühne“ zeichnet sich dadurch aus, dass sie durch mehrere Spielebenen gesellschaftliche Hierarchien ebenso wie verschiedene Erzählstränge sichtbar macht und damit ihrer epischen Funktion gerecht wird (vgl. ebd., S. 23).

Mit all den genannten Methoden verfolgt Piscator ein Ziel: Den bürgerlichen Individualismus, den er „unter der Marmorplatte des 'Unbekannten Soldaten'“ (Piscator, zit.n. Wondrak 2005, S. 24) begraben sieht, von der Bühne zu fegen und durch eine Anklage der Zustände zu ersetzen.

Schauspiel und Wirklichkeit verbinden sich auf bisher nicht bekannte Weise. Ein revolutionärer Impetus, die Forderung nach einer gesellschaftlichen Neuordnung, ist in den Stücken des dokumentarischen Dramas stets enthalten.

3.1.3 Das Epische Theater

Mit dem Epischen Theater sind vor allem zwei Namen verbunden: Bert Brecht und Erwin Piscator.

Bertolt Brecht gehört mit seiner Dramentheorie zu den einflussreichsten Dramatikern und Theatertheoretikern des 20. Jahrhunderts. Seine Bedeutung liegt hierbei gerade in der komplexen Einheit von dramatischem Werk, Theatertheorie und -Praxis sowie seinem am Marxismus-Leninismus geschulten Denken.

Brechts Theaterverständnis speist sich aus verschiedenen Quellen. Philosophisch und politisch wurde sein Werk beeinflusst von der Hegelschen Dialektik und, in deren konsequenter Weiterentwicklung, vom dialektischen Materialismus von Karl Marx und Friedrich Engels. Seine Bühnenpraxis wurde unter anderem auch von Elementen der chinesischen Schauspielkunst geprägt.

Brecht entwickelte das Konzept eines epischen, nichtaristotelischen, dialektischen Theaters der Verfremdung.

Mit seiner Theatertheorie schafft er einen klaren Kontrapunkt zur aristotelischen Tradition und damit zum klassischen Drama, das einer linearen Handlung folgt und sich durch eine Katharsis, also einer erlebten Einfühlung durch den Zuschauer auszeichnet. Dieser Einfühlung stellt Brecht eine kritische Zurschaustellung gegenüber. Über das Handeln der Menschen untereinander sollen soziale Gesetze sichtbar gemacht werden (vgl. Grimm 1984, S. 19).

Die Rolle des Menschen wird auch von Erwin Piscator als eine der wesentlichen Neuerungen dieser Bühnenreform angesehen. Habe das Theater der vergangenen Jahrhunderte immer nur die emotionale, private Seite des Menschen oder seine Beziehung zu übernatürlichen Mächten wie Gott und Schicksal dargestellt, werde diese Thematik nun durch das Wesen der gesellschaftlichen Beziehungen ersetzt:

„(E)rst die Volksbühne, d.h. ihren geistigen Exponenten, war es vorbehalten, das Menschliche sozusagen chemisch-rein darzustellen und als 'Ding an sich' zum eigentlichen Wesenskern der Dramatik und des Theaters überhaupt zu machen“ (Piscator 1972, S. 99).

Dieser Erkenntnis, dass der Mensch sich sozusagen um den Menschen dreht, folgt die Forderung, dass er als Vertreter seiner Klasse aufzutreten hat. Es soll deutlich werden, dass das Denken des Menschen, aber auch seine unbewusste psychische Tiefenstruktur von den Verhältnissen geprägt wird; dass demnach das gesellschaftliche Sein das Bewusstsein bestimmt:

„Wenn er auftritt, dann tritt mit ihm zugleich seine Klasse oder seine Schicht auf. Seine Konflikte, moralisch, seelisch oder triebhaft, sind Konflikte mit der Gesellschaft“ (ebd., S. 100).

Im Epischen Theater wird eine Linearität der Handlung durch eine Vielzahl von Textbrüchen unmöglich gemacht. Stattdessen sollen die einzelnen Szenen im Idealfall so ver-

fasst sein, dass sie nahezu beliebig geordnet werden können. „Episch“ ist Theater insofern, dass es „erzählende Elemente den dramatischen Darbietungen (eingliedert)“ (Brecht 1997, S. 190). Dazu tritt der Epiker selbst als Erzähler-Ich auf der Bühne auf (vgl. Grimm 1984, S. 19f.), vertreten durch die Schauspieler, die sich beispielsweise mit Erläuterungen oder (rhetorischen) Fragen direkt ans Publikum wenden. Der wesentliche Unterschied zwischen der klassischen dramatischen und der epischen Form besteht darin, dass ein Vorgang erzählt und nicht „verkörpert“ wird (vgl. Brecht 1997, S. 191).

Daran anknüpfend besteht ein widersprüchliches, dialektisches Verhältnis zwischen dem Epischen und dem aristotelischen Theater im Hinblick auf das Bühnengeschehen. Wird der Zuschauer in der klassischen Form des Dramas in die Aktion verwickelt, seine Aktivität dabei aber gelähmt, so nimmt er beim Epischen Theaters die Rolle des distanzierten Betrachters ein. Zugleich gewinnt er aber Erkenntnisse und Einsichten in gesellschaftliche Zusammenhänge und wird seine Aktivität dadurch geweckt (vgl. Brecht 1997, S. 191).

Dazu muss die bisherige Trennung der Bühne vom Publikum aufgehoben werden. Zur Einbindung des Zuschauers in das Geschehen ist es deshalb nötig, die traditionelle „Guckkastenbühne“, die auch für die Oper charakteristisch ist, durch eine neue Form der Offenheit zu ersetzen. In größerem Rahmen wird dies erstmals in den zwanziger Jahren an der Berliner Volksbühne von deren Intendanten und Regisseur Erwin Piscator praktiziert:

„Bei allen (.) Inszenierungen kam es Piscator darauf an, die Einheit Bühne-Zuschauerraum mit allen mitteln herzustellen, die 'vierte Wand' der Guckkastenbühne zu beseitigen und den Zuschauer durch die Kunst der Regie miteinzubeziehen“ (Wolf 1969, S. 181).

Piscator geht sogar noch weiter als Brecht, als er nicht nur von einer unüberbrückbaren Distanz zwischen Publikum und Bühne spricht, die das Theater der Vergangenheit ausmache, sondern konstatiert, dass der Zuschauer bislang schlicht nicht existent gewesen sei: „Das Theater hat drei Jahrhunderte von der Fiktion gelebt, daß sich kein Zuschauer im Theater befände“ (Piscator 1981, S. 102). Selbst die revolutionärsten Stücke seien nicht in der Lage gewesen, die Strukturen des Theaters radikal zu verändern. Erst mit der Oktoberrevolution, in deren Folge die unterdrückte Klasse das Theater habe erobern können, habe es sich grundlegend ändern können (vgl. ebd.).

Weitere wichtige Grundzüge des Epischen Theaters sind die Arbeit mit Argumenten statt mit Suggestion, die Vermittlung der Veränderbarkeit der Welt und das Bild des veränderlichen Menschen, der als geschichtliches Subjekt in Erscheinung tritt (vgl. Brecht 1997, S.

192).

Auch wenn sich die Begriffe „episch“ und „nichtaristotelisch“ kaum voneinander trennen lassen, ist eine Unterscheidung dennoch sinnvoll. Das „Nichtaristotelische“ bezieht sich auf den Aufbau des Stückes, während „episch“ die Gesamtheit des Theaterkonzepts, also die Einheit von Aufführungsweise, Stückebau, Methode und dergleichen meint (vgl. Grimm 1984, S. 19).

Das wesentliche Stilmittel im Werk Bertolt Brechts sind die Verfremdungseffekte, kurz V-Effekte. Sie dienen dazu, die Widersprüche der Realität sichtbar zu machen. Durch die Zerstörung von Illusionen soll dem Zuschauer die Möglichkeit jeglicher Identifizierung genommen und somit eine kritische Distanz zwischen ihm und dem Stück geschaffen werden. Die Zuschauer sollen die Rolle des distanzierten Beobachters einnehmen, die prononciert künstlichen Darbietungen mit der Realität vergleichen und „aus dem Vergleich möglicherweise Konsequenzen für ihr gesellschaftliches Verhalten (..) ziehen“ (Knopf 2000, S.81f.). Mittel der Verfremdung sind besonders übertriebene und theatralische Darstellungen, die Unterbrechung der linearen Handlung durch Lieder oder direkt an die Zuschauer gewandte Kommentare, eine stilisierte Sprache, reduziertes Bühnenbild und sparsamer Einsatz von Requisiten oder die Projektion durch Schilder und Tafeln.

Der Begriff der Verfremdung geht auf Hegels und später von Marx benutztes Diktum der „Entfremdung“ zurück.

„Über die Negation dieser Entfremdung (Negation der Negation) ist Erkennen gewährleistet (...) (Die Entfremdung) hatte zum Ziel, mit bewusst demonstrierten künstlichen Mitteln die von Karl Marx dem Begriff der 'Entfremdung' zugeführten materiellen Aspekte offen zu legen: die Fremdbestimmung des Menschen durch Unterdrückung und Ausbeutung sowie die internalisierten gesellschaftlichen Zwänge, die menschliches Selbstbewusstsein verhindern“ (ebd., S.81).

Brecht selbst sieht in Anlehnung an Hegels Dialektik von These, Antithese und (dialektisch aufgehobener!) Synthese einen Dreiklang des Verstehens, also verstehen – nicht verstehen – verstehen (vgl. Grimm 1984, S. 21).

Neben Hegel und Marx wird Brechts Verfremdungsbegriff auch von russischen Formalisten wie Viktor Šklovski geprägt. Der literarische Formalismus, der sich ausschließlich mit dem Text selbst und mit dessen Konstruktion beschäftigt, nutzt Verfremdungseffekte, um offenzulegen, nach welchen Prinzipien Texte erstellt werden. Nach Šklovskis Theorie der verfremdenden Metapher beabsichtigt die klassische poetische Bildersprache, die passive Rol-

le des Lesers zu fördern. Um aber verkrustete Strukturen des Denkens und althergebrachte künstlerische Normen aufzubrechen, sollten Allegorien oder Metaphern stets unerwartet, überraschend und paradox sein (vgl. ebd., S. 22f.). Durch Paradoxien soll das Denken aktiviert werden. Beruht diese Sichtweise der Formalisten eher auf ästhetischen Prinzipien, wird doch die Ähnlichkeit zum Brechtschen Verständnis der Funktion der Verfremdung deutlich.

Brecht entwickelt das Prinzip dahingehend weiter, dass die Verfremdung nicht nur ein Mittel zur Revolutionierung von Sprache und Ästhetik ist. Sie soll darüber hinaus die Entfremdung des Menschen im Ausbeutungsverhältnis bewusst machen und zum Denken und aktiven Handeln zwingen.

3.2 Theater der politischen Bewusstwerdung

3.2.1 Das Theater der Befreiung (Augusto Boal)

Stark von Brechts Denken und Theaterpraxis geprägt wird auch das **Theater der Befreiung** in Brasilien.

Der Begründer dieser Strömung, Augusto Boal, wurde 1931 in Rio de Janeiro geboren. Nach seinem Studium der Theaterwissenschaften in den USA eröffnete er 1956 in São Paulo das Teatro de Arena, das er bis zu seinem Gang ins Exil 1971 leitete (vgl. Wondrak 2005, S. 36).

Mit seinem Programm reagierte dieses Theaters stets aktuell auf die damaligen politischen Verhältnisse in Brasilien. Einem ersten Militärputsch im Jahre 1964, in dessen Folge eine Militärdiktatur installiert wurde, deren Herrschaft bis Mitte der 80er Jahre andauerte, und die mit der Unterdrückung der linken Opposition und weitreichenden politischen Säuberungen einher ging.

Als Gegenreaktion gab es besonders Ende der 60er Jahre eine Vielzahl von revolutionären Gegenaktivitäten vonseiten der Arbeiterschaft und der Studenten. Für kulturellen revolutionären Protest in jener Zeit steht besonders die Arbeit des Augusto Boal.

Seine Theaterarbeit ist in engem Zusammenhang mit dem politischen Alphabetisierungskonzept seines Landsmannes Paulo Freire zu sehen. Dieser bettete die Alphabetisierung in ein pädagogisches Konzept der Bewusstseinsbildung, die eine dialektische Einheit zwischen Reflexion und Aktion voraussetzte, ein (vgl. ebd., S. 36f.).

Als seine vordringliche Aufgabe sieht Boal an, der Verdummung des Publikums und

gleichermaßen dem Verlust des Klassenstandpunktes der Arbeiter entgegenzuwirken, das Klassenbewusstsein folglich neu zu entfachen. Den Grund für die fehlende Einsicht in die Notwendigkeit des Klassenkampfes, sieht er in den Produktions- und Besitzverhältnissen. In jeder Gesellschaftsform verfügt die herrschende Klasse notwendigerweise auch über die Meinungs- und Definitionsmacht über Kultur und Medien und somit über Möglichkeiten der ideologischen Korruption der Arbeiter beziehungsweise der Lohnabhängigen:

„Zumindest in Brasilien setzt sich das sogenannte 'bourgeoise' Publikum nicht ausschließlich und nicht überwiegend aus 'Bourgeois' zusammen. Zu ihm gehören auch Kleinbürger, Angestellte, Studenten, Lehrer. Ihre Meinung wird zum großen Teil von Medien bestimmt, die im Besitz der Bourgeoisie sind. Sie denken wie Bourgeois, leben aber nicht wie Bourgeois“ (Boal 1979, S. 18).

Boal warnt jedoch davor, dieses Publikum aufzugeben und fordert statt dessen eine Bewusstseinsveränderung. Zwar seien diese verblendeten Proletarier „politisch labil und anfällig, aber auch offen für neue Ideen“ (ebd.).

Boal beklagt die bourgeoise Theaterkultur im Brasilien seiner Zeit und attackiert besonders die Seichtigkeit und den ausschließlichen Privatismus der damals sehr verbreiteten Boulevardstücke:

„Sie klammern die für die Gesellschaft wirklich wichtigen Themen aus und beschränken sich auf die 'Privatsphäre', den Mikrokosmos des Zuschauers. Dem Zuschauer, durch Einfühlung zum Stillhalten veranlaßt, führt man die Gesellschaft aus der privaten Perspektive einiger weniger Personen vor, deren Probleme sich ausschließlich mit privaten Mitteln lösen lassen: Trunksucht als Folge von Beziehungsschwierigkeiten, Homosexualität als Ergebnis fehlender Elternliebe, Neurosen. Natürlich siegen in solchen Stücken zu guter Letzt die herkömmlichen Moralvorstellungen, „Laster“ und „Sünde“ werden bestraft“ (ebd., S. 25).

Die Tatsache, dass in diesen Aufführungen das „einfache Volk“ auftritt, dürfe keinesfalls verwechselt werden mit einer wirklichen Parteinahme. Im Gegenteil würden durch die Volkstümlichkeit die Lohnabhängigen nur weiter dumm gehalten:

„Auch wenn das Volk der Adressat ist und das Spektakel im Zirkus oder auf dem Marktplatz stattfindet, ist das Volk in Wirklichkeit das Opfer“ (ebd.).

Boal hält hingegen ein Theater aus einer klassenbewussten Perspektive heraus für nötig.

Vielmehr müssten die klassischen Theaterproduzenten wie auch -Zuschauer abgeschafft und das Volk im Kollektiv „zum Produzenten seines eigenen Theaters“ (ebd., S. 28) gemacht werden.

Ähnlich wie es Friedrich Wolf mit seiner berühmten Losung „Kunst ist Waffe!“ (Wolf 1969, S. 5-25) in einem gleichnamigen Essay erklärt, sieht auch Boal das Theater in der Funktion eines Kampfinstruments einer revolutionären Klasse: „Das Theater ist eine Waffe – handhaben muß sie das Volk, auf seine Weise und zu seinen Zwecken“ (Boal 1979, S. 43). Zwar sei das Theater an sich nicht revolutionär, aber es sei – und hier kommt in einem passenden Bild die elementare Bedeutung der Schulung des Klassenbewusstseins zum Ausdruck – eine „Probe‘ zur Revolution“ (Boal 1979, S. 43).

Nach Boals revolutionärem Kunstverständnis kann jeder Mensch ein Künstler sein. Jeder besitzt die Fähigkeit, an jedem Ort, egal ob in der U-Bahn, im Café oder im Supermarkt Theater zu spielen. Solche ungewöhnlichen Spielorte sind nicht nur erlaubt, sondern ausdrücklich erwünscht, reflektieren sie doch die alltägliche Lebenswirklichkeit der Beteiligten (vgl. Altstaedt / Gipser 1991, S. 33).

Interessanterweise zählt Augusto Boal neben Brecht auch den von diesem abgelehnten Theoretiker Konstantin Stanislawski zu seinen Einflüssen. Was auf den ersten Blick wegen des von Brecht herausgearbeiteten Widerspruchs zwischen der Katharsis des klassischen Dramas und der zur Schau stellenden Distanz im epischen Konzept ungewöhnlich erscheint, wird bei näherem Hinsehen einleuchtend.

Brecht, den Boal einerseits für sein politisches Theater und sein Postulat der Veränderlichkeit der Welt lobt, wird von ihm dahingehend kritisiert, dass er dem Prozess der Bewusstwerdung zu wenig Beachtung schenkt. Doch nur durch Bewusstseinsveränderung könne der Mensch wirklich zum Handeln bewegt werden. Dafür zieht er unter anderem Stanislawskis Methode der „physischen Handlung“ zu Rate (vgl. Wondrak 2005, S. 37).

Da der Zuschauer im Theater der Befreiung eine ebenso wichtige Rolle einnimmt wie die Schauspieler, er demzufolge selbst zum Akteur wird, muss sich gerade deshalb auch sein Bewusstsein entwickeln. Dies soll über vier Phasen geschehen:

I. Seinen Körper kennenlernen

In dieser Abfolge verschiedener Bewegungsübungen sollen die Teilnehmer sich der Stärken und Schwächen ihres Körpers bewusst werden. Nach Boal spiegelt sich die Entfremdung durch Arbeit im Körperbewusstsein wider. Das von der Arbeit und der Gesellschaft ent-

fremdete Selbst empfindet im Körper seine durch das Ausbeutungsverhältnis bedingte Deformation nach (vgl. Boal 1979, S. 46ff.). Boal verwendet hierfür den Begriff der „Muskel-Entfremdung“ (ebd., S. 48).

Übungen zum Kennenlernen des Körpers sind beispielsweise kurze Szenen, die Boxkämpfe oder Wildwest-Situationen nachstellen. Die Beteiligten dürfen sich dabei nicht berühren, müssen aber auf gespielte Körperkontakte, wie einen simulierten Schlag ins Gesicht, entsprechende Reaktionen zeigen. Alle befinden sich hier in einem kollektiv-schöpferischen Prozess und sind dazu aufgefordert, neue Übungen zur Körpererfahrung zu erfinden (vgl. ebd., S. 49). Gerade bei den unteren Schichten der Bevölkerung, die großen Respekt vor dem Theater haben, soll dieser Zugang über den Körper helfen, Berührungängste abzubauen (vgl. ebd., S. 47).

II. Seinen Körper ausdrucksfähig machen

In der zweiten Phase steht das Spielerische im Vordergrund. Es soll gelernt werden, den Körper von seiner Deformation durch Entfremdung zu „heilen“ und ihn als Ausdrucksmittel gebrauchen zu können. Allein der Körper soll hier Mittel des Ausdrucks sein, auf sonstige lautliche oder sprachliche Äußerungen soll verzichtet werden.

Dazu soll zum Beispiel die rein pantomimische Darstellung von Tieren geübt werden und später in einer Weiterentwicklung die Verkörperung von sozialen Rollen wie Fabrikant, Arbeiterfrau oder Polizist. Auch hier ist die Gruppe dazu aufgerufen, neue Spiele zu entwickeln (vgl. ebd., S. 49ff.).

III. Theater als Sprache

Die dritte Phase ist ihrerseits in drei Stufen unterteilt:

1. Simultane Dramaturgie

Während die Schauspieler agieren, wird dem Zuschauer die Rolle eines Co-Autoren zuteil. Wie aus dem Improvisationstheater bekannt, schlägt er, eventuell in schriftlicher Form, vor, was gespielt werden soll. Wichtig ist, dass die vorgeschlagenen Inhalte eine bestimmte Problemstellung enthalten. Die Schauspieltruppe spielt nun soweit, bis das eigentliche Problem zutage tritt. Sie wendet sich anschließend an die Zuschauer mit der Aufforderung,

Lösungsvorschläge einzubringen. Die Zuschauer werden ausdrücklich dazu aufgerufen, die Improvisationen und die sprachlichen Äußerungen der Bühnendarsteller zu korrigieren. Dabei dürfen die Schauspieler keinen Vorschlag zurückweisen, Zensur ist strengstens untersagt (vgl. ebd., S. 51ff.). Auch dieser Form der Dramaturgie liegt die Vorstellung der Veränderbarkeit der Welt durch den Menschen als geschichtliches Subjekt zugrunde. Der Schauspieler bleibt Darsteller, während der Autor durch das Volkspublikum als „Kollektivdramatiker“ (ebd., S. 53) repräsentiert wird.

2. Statuentheater

In der nächsten Stufe soll der Zuschauer eine politische Thematik ansprechen. Ob es sich um abstrakt-theoretische Begriffe wie „Imperialismus“ oder konkrete Alltagsprobleme der armen Bevölkerung handelt, ist dabei unerheblich. Die Schauspieler sollen ohne Einsatz von Sprache durch Körperbilder und Mimik das Sujet nachstellen. Die anderen Teilnehmer werden gefragt, ob die gewählten Formen passend und ausdrucksstark genug sind und dürfen die Figuren verändern. Diese Veränderungen sollen soweit gehen, bis die Darstellung weitgehend der kollektiven Vorstellung der Realität entspricht.

Im zweiten Schritt soll bezüglich der aufgezeigten Problematik die kollektive Wunschvorstellung der Teilnehmer erarbeitet werden. Vom *Realbild*, der Abbildung der momentanen Verhältnissen, sollen die Teilnehmer zum *Idealbild*, zu ihrer Vorstellung einer gerechten Gesellschaft gelangen. Die Zwischenstufe des *Übergangsbildes* soll dem reflexiven Diskurs darüber dienen, wie diese Veränderung des Bildes bewirkt wurde und somit auch, wie die gesellschaftlichen Verhältnisse, die der Darstellung zugrunde liegen, aktiv umgewandelt werden könnten (vgl. ebd., S. 53ff.).

Ob Schauspieler oder Zuschauer, jeder darf die „Statuen“ als Bildhauer verändern. Dadurch gewinnt der Einzelne im Idealfall die Erkenntnis, dass er selbst „Teil der Wirklichkeit“ (ebd., S. 56) ist und zusammen mit Anderen im Kollektiv als Architekt einer gerechten Gesellschaftsordnung wirken kann.

3. Forumtheater

Inzwischen sollte der Zuschauer in seinen schauspielerischen Fähigkeiten so weit entwickelt sein, dass er selbst in die Handlung eingreifen, selbst agieren und den Schauspieler ersetzen kann. Das Prozedere ist zunächst den vorangehenden Stufen sehr ähnlich. Der Zu-

schaauer nennt eine polit-ökonomische Problematik, die er selbst aus eigener Erfahrung kennt, beispielsweise Armut. Aus dieser Problemstellung wird gemeinsam eine Kurzszene erarbeitet. Die Schauspieler sollen darauf achten, dass die gespielte Szene keine oder nur unzureichende Lösungen bietet. Das Publikum wird nun gefragt, ob sie mit dem Verlauf der Handlung einverstanden sind. Das Publikum, dem nach der bisherigen intensiven Schulung ein stärkeres Klassenbewusstsein zugeschrieben wird, wird nun aufgefordert, Alternativen nicht nur vorzuschlagen, sondern selbst auf der Bühne nachzuspielen. Die Schauspieler verfolgen solange von außen die Szene, treten erneut auf die Bühne und gehen auf die Veränderungen durch die Zuschauer ein (vgl. ebd., S. 56). Auch im Zusammenhang mit dem Forumtheater beschreibt Boal, was für ihn die Funktion des Theaters ausmacht: „(E)ine Probe zur Revolution“ (ebd., S. 58). Er betont aber, dass diese Probe keine Katharsis darstellt. Eine solche Art der Funktion im Sinne eines Surrogats der Revolution attestierte beispielsweise Friedrich Wolf dem deutschen Theater, das er als „Ersatz der politischen Wirklichkeit“ (Wolf 1969, S. 36) bezeichnete.

In Anlehnung an Marx, der „ein Mißverhältnis zwischen der philosophischen und der politischen Entwicklung in Deutschland“ (Marx, zit. n. Wolf 1969, S. 36) konstatierte und daraus folgerte, dass die Revolution nur im Abstrakt-Gedanklichen stattgefunden habe, übertrug Wolf diese These auf das deutsche Drama:

„Es stimmt schon: Wir setzten unsere politischen Leidenschaften und Erkenntnisse nicht in konkrete Taten um, sondern wir reagierten sie im Geistigen und auf dem Theater ab“ (Wolf 1969, S. 37).

Diese Gefahr, dass das Theater zum Schauplatz einer revolutionären Ersatzhandlung wird, sieht Augusto Boal durch seine Methode nicht: „Forumtheater und die anderen Volkstheater-Formen wecken im Zuschauer den Wunsch, in die Wirklichkeit umzusetzen, was im Theater geprobt wurde“ (Boal 1979, S. 58).

IV. Theater als Diskurs

Der wesentliche Unterschied zum bürgerlichen Theater macht für Augusto Boal der Probencharakter seiner Aufführungen aus. Das fertige Schauspiel steht für die gegebene Ordnung. Da die Arbeiterklasse noch nicht weiß, wie ihre Gesellschaftsformation aussehe, leh-

ne sie auch geschlossene Theaterstücke ab und zeige sich in diese Frage sehr experimentierfreudig, wie das Theater selbst den Charakter eines Experiments besitzt.

Ein Mittel dieses experimentellen, diskursiven Theaters ist das *Unsichtbare Theater*. Dazu agieren die Schauspieler „undercover“ an einem beliebigen Ort. Sie provozieren dort Konflikte, die unmittelbar oder indirekt mit ihrer eigenen sozialen Lage und dem kapitalistischen Ausbeutungsverhältnis in Verbindung stehen. Die unwissenden Umstehenden werden dann zwangsläufig in eine Diskussion verwickelt, wobei ihre Rolle als passive Zuschauer dadurch aufgegeben wird, dass sie selbst zu Schauspielern werden und sich in das „Spiel“ einschalten (vgl. Wondrak 2005, S. 40ff.).

Boal erzählt von einem Beispiel für eine solche Inszenierung, bei der die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit verschwimmen: Ein Schauspieler will in einem Restaurant sein Essen nicht bezahlen. Stattdessen bietet er dem Kellner und dem Geschäftsführer an, dass er mit seiner Arbeitskraft bezahlt. Ein anderer Schauspieler erzählt, dass die Angestellten dieses Restaurant für den Verkauf ihrer Arbeitskraft bezahlt werden. Andere Gäste schalten sich in die Auseinandersetzung ein und zwischen den Schauspielern und den ehemaligen Zuschauern, die mittlerweile unwissentlich zu Mitwirkenden geworden sind, wird eine heftige Diskussion über Löhne, Lebensmittelpreise und Armut entfacht (vgl. Boal 1979, S. 59f.).

Der Reiz dieser Form liegt darin, dass das Theater zwischen Spiel und Wirklichkeit laviert, ebenso die Grenzen zwischen Zuschauer und Schauspieler überwunden werden und dass Konventionen und bestehende Verhältnisse hinterfragt werden. Zu letzterem Aspekt gehört auch, dass Gesetze in Frage gestellt werden. Deshalb bewegen sich Aufführungen des Unsichtbaren Theaters oft am Rande der Legalität (vgl. Wondrak 2005, S. 42).

Boal zeigt hier mit seinem psychosozialen Verständnis von Theaterarbeit, dass sich Bewusstwerdung und Einfühlung nicht widersprechen, sondern dass im Gegenteil gesellschaftliche Prozesse auf psychische Strukturen zurückwirken. Um die Gesellschaft zu verändern ist daher auch die Aktivierung des Bewusstseins eines jeden vonnöten. Um die Unterdrückten aus ihrer Lethargie zu wecken, ist es wichtig, dass sie die Folgen der Ausbeutung auf ihr Selbst reflektieren und „nachfühlen“ können. So gelingt Boal eine Synthese zwischen der kritischen Offenlegung der Verhältnisse durch Brecht und Stanislawskis Realismus der Einfühlung.

3.3 Theater der inneren / individuellen Seite

3.3.1 Theater der Grausamkeit (Antonin Artaud)

3.3.1.1 Leben und Werk von Antonin Artaud

Das im Folgenden vorgestellte Konzept des „Theaters der Grausamkeit“ ist eng verbunden mit der Biographie des Begründers dieser Theatertradition.

Der Schauspieler, Regisseur, Dramatiker und Dichter Antonin Artaud wurde 1896 in Marseille als Sohn eines Reeders geboren. Bereits mit fünf Jahren erkrankte er an einer Hirnhautentzündung. Diese frühe existentielle Leiderfahrung und ihre Folgen sollten auch sein weiteres Leben prägen.

Als junger Mann bereits verbrachte er mehrere Jahre in einer Nervenheilanstalt. Danach zog der künstlerisch hochbegabte junge Dichter nach Paris, wo er in den Kreis der Surrealisten um Breton, Eluard und Aragon aufgenommen wurde. Der Künstlerzirkel beschäftigte sich in seinen Diskursen und Werken besonders mit Träumen und mit dem Unbewussten. Neben der Magie und dem Okkulten seien diese die wesentlichen Elemente des schöpferischen Aktes. Wegen seiner Radikalität kam es jedoch zum Bruch Artauds mit den Surrealisten. Mit Roger Vitrac gründete er daraufhin das Théâtre Alfred Jarry. Seine grotesken Inszenierungen kamen jedoch beim damaligen Publikum nicht an, so dass das Theater bereits zwei Jahre nach seiner Eröffnung 1928 wieder schließen musste (vgl. Wondrak 2005, S. 44f.).

1931 sah Artaud auf der Pariser Kolonialausstellung eine Aufführung eines balinesischen Tanztheaters. Dieses kam seiner Auffassung von expressiv-körperlicher und surrealistischer Darstellung am nächsten. Die Begegnung mit der balinesischen Kultur übte einen nachhaltigen Einfluss auf sein Konzept des „Theaters der Grausamkeit“ aus, dessen Grundzüge er später in seiner Essaysammlung „Das Theater und sein Double“ (1938) aufzeichnete (vgl. Esslin 1981, S. 297).

Daraufhin begann Artaud, sich mit alten Völkern und Kulturen auseinander zu setzen. Ethnologische Studien führten ihn unter anderem nach Mexiko und nach Irland, wo er 1938 einen psychischen Zusammenbruch erlitt. Artaud wurde nach Frankreich gebracht und erneut in die Psychiatrie eingeliefert. Er starb 1948 in einer offenen Privatklinik bei Paris an Krebs.

Artauds Theatertheorie wird erst vor dem Hintergrund seiner psychischen Leiden, seiner

Psychiatisierung und seiner Drogenerfahrungen verständlich. Seine Paranoia und seine schizophrenen Psychosen ließen „ihn zu neuen Gedankenkonstellationen kommen (). Die visionäre Dichtung, seine Zeichensprache, könnte als Selbsttherapie gesehen werden“ (Trautmann 1998, S. 46). Seine Suche nach innerer Selbstfindung, nach den „tieferen Lebensschichten“ (ebd.) brachte er mit ursprünglichen, nichtsprachlichen Mitteln wie Körperlichkeit, Schreie, Geräusche, atonale Klänge und symbolische Gegenstände, zum Ausdruck (vgl. ebd.).

Der gegenwärtigen Kultur attestierte er selbst eine Schizophrenie, die sich in Erstarrung und Lebensfremdheit zeige. Die elitäre Kultur unterdrücke jegliche Spontaneität (vgl. Wondrak 2005, S. 48).

Seine Ablehnung der arrivierten bürgerlichen Klassiker-Kultur zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk. In einem gleichnamigen Essay fordert Artaud denn auch: „Schluß mit den Meisterwerken“ (Artaud 1981, S. 79) und verlangt eine Abkehr des Theaters von der bürgerlichen „Elite“:

„Man muß Schluß machen mit der Vorstellung von Meisterwerken, die einer sogenannten Elite vorbehalten sind und die die Menge nicht versteht; und sich sagen, daß der Geist keine besonderen Stadtviertel kennt, wie sie heimlichen sexuellen Begegnungen vorbehalten sind“ (ebd.).

In seinem Manifest spricht sich Artaud für eine Hinwendung des Theaters zu ärmeren Schichten, der „Menge“, aus. Nicht das Publikum sei Schuld daran, dass es dem Theater fernbleibe, sondern das Theater selbst. Artaud fordert deshalb von Theatermachern und vom Publikum, jeglichen Respekt vor literarischen Klassikern abzulegen und die sprachliche und ästhetische Barriere zwischen dem sich erhaben dünkenden Künstler und dem Publikum zu beseitigen.:

„Wir sollten nicht die Menge und das Publikum anklagen, sondern den formalen Schutzschild, den wir zwischen uns und die Menge schieben, und jene neue Form des Götzendienstes, den Götzendienst der festgelegten Meisterwerke, der zu den Kennzeichen des bourgeois Konformismus gehört“ (Artaud 1981, S. 81).

Antonin Artaud sieht jedoch nicht nur die Sprache der Klassiker als überholte Konvention an, sondern die Sprache selbst. Der „geschriebenen Poesie“ weist Artaud als einzig legitimen Ort auch nur die Bücher zu. Sprache ist seiner Meinung vergänglich, jedes Wort wirke

nur unmittelbar im Augenblick des Sprechens und sei dann in der verwendeten Form nutzlos.

Statt von der Sprache solle die Bühne daher von Gestik, Musik, Geschrei, Bewegung und Handlung (vgl. Wondrak 2005, S. 49), also von Mitteln des Ausdrucks und des Körpereinsatzes leben. Unter der Schicht der „geschriebenen Poesie“ also der sprachlichen Konvention beziehungsweise unter allem formal „Festgelegten“ sieht Artaud eine tiefere „Kraft“ verborgen, die er, geschuldet seinem Hang zu diffus-spiritualistischer Zivilisationskritik, mit esoterischen Bildern als „denkende Energie, Lebenskraft, Determinismus des Austauschs, Menstruationen des Mondes oder sonstwie“ (Artaud 1981, S. 83) umschreibt. In diesen an Metaphern der Sexualität und der Fruchtbarkeit reichen Worten kommt zum Ausdruck, was für Artaud das eigentlich Schöpferische auf der Theaterbühne ausmacht: eine absolute Körperlichkeit der Mitwirkenden. Das Theater sieht Antonin Artaud als einzigen Ort der Welt, der die Möglichkeit bietet, den „Organismus direkt zu erreichen“ (ebd., S. 86) und er deutet in diesem Zusammenhang auch an, welche therapeutischen Funktionen ein solches Theater bietet. Um zu verdeutlichen, wie das Theaterspiel auf die Selbstfindung wirken soll, und zwar weniger über den Inhalt und mehr über Ursprünglichkeit und existenzielle Selbsterfahrung, wählt er das Bild eines Schlangenbeschwörers und einer Schlange:

„Wenn Musik auf Schlangen wirkt, so nicht etwa deshalb, weil sie ihnen geistige Vorstellungen vermittelt, sondern weil Schlangen lang sind, weil sie sich auf der Erde zusammenrollen, weil ihr Körper fast ganz die Erde berührt; die musikalischen Schwingungen, die sich der Erde mitteilen, wirken auf sie wie eine sehr durchdringende, sehr langanhaltende Massage; nun, ich schlage vor, mit den Zuschauern wie mit Schlangen zu verfahren, die man beschwört, und sie mit Hilfe ihres Organismus bis zu den flüchtigsten, feinsten Vorstellungen zurückzuführen“ (ebd., S. 87).

Theater soll also nach dem Willen Artauds die Ganzheitlichkeit des Menschen ansprechen und weniger dessen Intellekt; es soll ein Theater sein, „das uns wachrüttelt: Herz und Nerven“ (Artaud 1981, S. 89). Mit diesem Angriff auf „Herz und Nerven“ drückt Artaud aus, was er mit seinem theatralen Konzept, das er „Theater der Grausamkeit“ nennt, tatsächlich meint. Nicht, wie er oft missverstanden wurde, ein Theater der vordergründigen Schockeffekte, der Gewalt und des Blutes – eine Interpretation seines Konzeptes, die Artaud selbst vorausahnt (vgl. Artaud 1981, S. 84f.). „Theater der Grausamkeit“ bedeutet vielmehr die Rückkehr zur Ursprünglichkeit, zu einem von der Zivilisation und von Kon-

ventionen der Moderne nicht entstellten Urzustand des Menschen. Der Begriff ist in diesem Sinne semantisch und etymologisch besser in seinem französischen Ursprung *cruauté* zu verstehen: Das Adjektiv *cru* bedeutet „blutig, roh, ungekocht, unbearbeitet etc.“ während *cru* als Substantiv soviel wie „kultivierter Boden“ (vgl. Wondrak 2005, S. 50) heißt. In beiden Varianten wird die Bedeutung von Naturnähe, Ursprung und Erdverbundenheit, aber auch von „Lebenstrieb und Lebenskampf“ (ebd., S. 50) deutlich. Damit zeigt sich wieder Artauds Hang zum Mystischen und Archaischen.

Sein Theaterkonzept ist Ausdruck eines antizivilisatorischen Gegenentwurfs zur herrschenden Kunst und Gesellschaft, der sich aus der Begeisterung des Autors für Naturvölker und für alte Kulturen speist. So unternahm Artaud zahlreiche ethnologischen Studien, unter anderem in Mexiko, wo er Riten, Kosmologie und Magie altmexikanischer Völker (vgl. ebd., S. 45) erforschte.

Zusammenfassend sind als wesentliche Charakteristika im „Theater der Grausamkeit“ die Betonung der Körperlichkeit zu Lasten der (nur fragmentarisch eingesetzten) Sprache, die Spontaneität sowie die Identifikation durch Magie und Hypnose und die Katharsis durch Rohheit und Ursprünglichkeit zu nennen (vgl. ebd., S. 46).

3.3.1.2 Rezeption und Kritik

Mit seiner Ablehnung des erzählenden und psychologischen Dramas, mit seiner Forderung nach Enthüllung der innersten und existentiellen Empfindungen, mit der Betonung des Körperlichen und mit seiner sprachlichen Dekonstruktion nahm Artaud wichtige Grundzüge des Absurden Theaters vorweg, die später von bedeutenden Dramatikern dieses Genres wie Eugène Ionesco aufgenommen und weiterentwickelt wurden (vgl. Esslin 1981, S.297ff.).

Neben der Performance- und Happeningkunst hatte er einen großen Einfluss auf die Freie Theaterszene, so auf das Living Theatre oder Jerzy Grotowskis Theaterlabor. Seine Wirkung auf diese Künstler, die ihrerseits wieder für das Theater mit Wohnungslosen von Bedeutung sind, ist zurückzuführen auf seine dezidiert antibürgerliche, rebellische Haltung und auf die Darstellung existentieller und schmerzhafter Grenzerfahrungen (vgl. Wondrak 2005, S. 46f.).

Antonin Artaud und seine Theatertheorie waren und sind aber nicht unumstritten.

Gerade der explizit zivilisationsfeindliche, mystische Gehalt seiner Theorie, seine Apokalypsevorstellungen und in diesem Zusammenhang auch sein Gedanke des schöpferischen Neubeginns durch Zerstörung und Vernichtung sind Elemente in Artauds Konzept, die man

durchaus als reaktionär bezeichnen kann. In seinem Essay „Das Theater und die Pest“ vergleicht er sein Bühnenkonzept mit einer Pestepidemie. Wie bei einer massenhaften Ausbreitung des Virus die „letzten Überlebenden (.) außer sich“ (Artaud 1981, S. 26) geraten, sieht er den Schauspieler im Ausdruck existentiellen Leidens, in seiner „Raserei“, in eins gesetzt mit dem Infizierten beziehungsweise von der Pest Bedrohten. Wie die Pest gilt für ihn die Krise des Theaters als Krankheit, die mit Tod oder Heilung enden kann. Die Seuche wird jedenfalls als etwas Heilsames betrachtet, als „Offenbarung“ (ebd., S. 32) und als etwas, das „das Hervorbrechen einer latenten Tiefenschicht an Grausamkeit bedeutet“ (ebd., S. 32f.). Dieser Essay zeigt exemplarisch Artauds Hang zu einer sexuell konnotierten, biologistischen Metaphorik, zu Nihilismus und zu regelrechter Todesgeilheit:

„Man kann jetzt sagen, daß alle wahre Freiheit schwarz (*wie die Pestpocken, Anmerkung J.D*) ist und unausbleiblich mit der Freiheit des Geschlechts verschmilzt, die ebenfalls schwarz ist“ (ebd., S. 33).

Es sind dies Züge in seinem Konzept, die sprachlich und ideologisch gesehen voraufklärerisch und zum Teil sogar faschistoid wirken.

Von links wurde Artaud kritisiert auch wegen seiner generellen Tendenzen zu Irrationalismus und Innerlichkeit, wegen seines Katharsis-Gedankens, der im krassen Widerspruch zur Brechtschen Tradition steht. Manfred Wekwerth beispielsweise greift Artauds Verständnis der Sprache als Konstruktion und Verfälschung der Realität und daraus folgernd seine Zersetzung der Sprache als pseudorevolutionäres Mittel der Rebellion an:

„Etwas darstellen zu wollen außerhalb eines Vorgangs käme beispielsweise der Forderung gleich, außerhalb der Sprache zu sprechen – eine Forderung, die übrigens der bürgerliche Reformator des Theaters Antonin Artaud zu Beginn dieses (des 20.) Jahrhunderts stellte, weil er den nichtssagenden Dialog der bürgerlichen Konversationsstücke mit der Sprache schlechthin verwechselte. Von hier seine Forderung, die Sprache ('das Konstruierte') durch reine 'Handlung' zu ersetzen, um die 'Realität' nicht durch 'Konstruiertes' zu verfälschen“ (Wekwerth 1982, S. 124).

Aus dem Vorhergehenden wird deutlich, dass Artaud für das Performance-Theater von großer Bedeutung ist. Auf Grund seiner ideologischen Fragwürdigkeit ist sein Konzept jedoch nur bedingt auf die Theaterarbeit mit Wohnungslosen übertragbar.

3.3.2 Das Arme Theater

Der polnische Theatermacher Jerzy Grotowski (1933-1999) entwickelte ab den 1950er Jahren eine Theaterform, die er als Gegenentwurf eines von ihm so definierten „Reichen Theaters“ als „Armes Theater“ bezeichnete.

Dieser metaphysische, stark von den kulturellen Traditionen Polens beeinflusste, Entwurf ist gekennzeichnet von einer Aufhebung der Trennung von Schauspieler und Zuschauer, von einer Neudefinition der schauspielerischen Methode, von einem sehr experimentellen Charakter des Theaterspiels und – daher der Begriff des „Armen Theaters“ – von einer reduktionistischen Art der Inszenierung, die ohne Technik und mit nur spärlichem Einsatz von Requisiten auskommt (vgl. Wondrak 2005, S. 52). (Zu den Merkmalen der Inszenierung im Armen Theater siehe 'Kaspar' nach Peter Handke“).

Der Reduktionismus soll den Fokus der Aufmerksamkeit auf den Schauspieler lenken, welcher nun – frei von jeder Ablenkung durch technische Effekthascherei – gezwungen ist, seine Methode zu perfektionieren. Der Schauspieler erhält so die Möglichkeit des „totalen Akts“.

Der Akteur soll auf das Unterbewusste zurückgreifen und sich dadurch und im Austausch mit Anderen selbst offenbaren. Die Kreativität werde von psychischen und physischen Blockaden gehemmt und diese müssten daher aufgelöst werden, was durch einen trancehaften inneren Reifeprozess geschehen soll (vgl. Wondrak 2005, S. 53f.).

Wie bei Artaud steht auch bei Grotowski der Aspekt der Körperlichkeit im Vordergrund.

Dieser wird mit sehr katholisch anmutenden Prinzipien wie Demut, Gehorsam und Askese begründet. Körperarbeit wird so zu einem spirituellen, heiligen Akt der inneren Selbstbefreiung. Parallelen zu Grotowskis Vorbild Antonin Artaud werden hier deutlich (ebd., S. 54f.).

Wie bei Artaud muss auch bei Grotowski der starke Hang zu Metaphysik und Irrationalismus kritisch betrachtet werden.

Seine Formen der Inszenierung bieten jedoch für das Theater mit Wohnungslosen einige spannende Aspekte, was im folgenden noch erläutert wird.

4. Der Zusammenhang von Improvisation und Persönlichkeitsentwicklung

4.1 Grundlagen und Elemente der Improvisation

Die Ursprünge der theatralen Improvisation beziehungsweise des Theaters überhaupt liegen in magischen Ritualen begründet.

„Theater“ bedeutete in der Vorzeit eine Form der Mimesis, das heißt die nachahmende Reproduktion eines mythischen Ereignisses in Form von Tanz, Musik und Schauspiel. In den Vorstellungen der Menschen war die Theaterillusion eine Möglichkeit, einen utopischen Zustand auch tatsächlich herzustellen. Jäger hofften so zum Beispiel, eine gute Beute zu beschwören. Daher wurden die entsprechenden Beutetiere nachgeahmt. Verschiedene Ausdrucksformen wie Gestik, Sprache, Musik und weiteres kamen bei den frühen Improvisationen zum Einsatz. Diese Ursprünglichkeit wurde im Laufe der Jahrtausende immer weiter unterdrückt. Der literarische Aspekt, eine Ästhetisierung und Formalisierung des Theaterspiels gewannen zunehmend an Bedeutung. Spontaneität und Improvisation wurden für lange Zeit von der Bühne verdrängt (vgl. Wondrak 2005, S. 81f.).

Die dargestellten Ursprünge des Theaters heben die große Bedeutung der Improvisation im Theaterspiel früher Kulturen hervor. Improvisation, verstanden als ein Zusammenspiel von szenischer Handlung, Gestik, Mimik, Spiel und verbaler Äußerung (ebd., S. 80), meint einen kreativen Akt des Schauspielers, der mittels der genannten Ausdrucksformen und mit allenfalls groben Vorgaben ein Ereignis künstlerisch, aber nicht überdramatisiert, nachahmt. Abgegrenzt werden muss dies von einem alltäglichen Verständnis, welches Improvisation mit Spontaneität verwechselt. Die Improvisation im Theater meint immer die Imitation einer Abbildung und ist bewusstes Handeln (vgl. Ebert 1998, S. 111).

Die folgende Darstellung der Grundelemente der Improvisation bezieht sich nicht auf Improvisation im Sinne von Theatersport, bei dem Stichworte der Zuschauer unmittelbar in szenisches Handeln umgesetzt werden. Auch soll die Bedeutung der Tradition der italienischen Wandertruppe der Renaissance, „Comedia dell' arte“ (vgl. Wondrak 2005, S. 82-85), nicht zuletzt für heutige Straßentheateraufführungen auch von Wohnungslosen, außen vor gelassen werden. Die folgenden Abschnitte beziehen sich allein auf die Ausbildung von Schauspielern und die Erarbeitungsphase eines Stückes.

Der Schauspieler, der in einem „sinnlich-praktisch(en)“ Sinne „leibhaft nachahmend einen handelnden Menschen“ (Ebert 1998, S. 75) darstellt, wird zum Erfinder eines Vorgangs, welcher – eng gekoppelt an den imaginierten Handlungsort – mitten aus dem Prozess

heraus entsteht:

„Und je konkreter sich der Student das 'Wo?' vorzustellen vermag, und zwar nicht nur vor Beginn seiner Improvisation, als Entwurf, sondern vor allem und grundsätzlich während seiner Improvisation, desto genauer vermag er den Vorgang im angenommenen Handlungsort zu erfinden. Das Erfinden des Vorgangs ist zugleich der eigentliche Prozeß des Aufbaus der Situation“ (ebd., S. 78).

Wird das Schauspiel nun zu einem solch organischen Vorgang, der auf handelnde Nachahmung einer Person ausgerichtet ist, wird vom Darsteller eine Einfühlung in Denken und Handeln in die zu spielende Figur verlangt. Damit wird ein wesentliches Element der Improvisation deutlich und werden die Parallelen zu Stanislawskis Theatertheorie oder zu Lee Strasbergs „Method Acting“ sichtbar. Im Realismus der Darstellung greifen Ratio und Emotion ineinander und eine ganzheitliche Sichtweise auf die Figur wird zentrales Element der Spielweise:

„Aber so, wie die Einfühlung in eine Figur die Darstellung verarmt, so kommt es zur Verarmung, zur emotionalen Austrocknung einer Figur, wenn sie ein Produkt allein des Intellekts ist. Das rechte Maß muß gefunden werden und das ist eine äußerst diffizile Angelegenheit“ (ebd., S. 94).

Auch ein Übermaß an Natürlichkeit kann das Schauspiel zunichte machen. Zwischen Gefühl und Gedanke muss eine gewisse Balance gehalten werden. Diese könne, so betont Ebert, durch immer neue Variationen in der Handlungsweise und durch immer neue Improvisationen gefunden werden:

„Es wird fortan zum Arbeitsproblem des angehenden Schauspielers, ständig die Prioritäten zu wahren, das heißt, primär die Handlungsgedanken aus der Situation heraus zu entwickeln und dabei nicht ins Gefühl wegzufließen, es vielmehr immer wieder in seiner widersprüchlichen Gebundenheit an den Handlungsgedanken freizusetzen. Allein auf diese Weise wird das Gefühl konkret, schlank, flexibel und differenziert, es liegt nicht als ein zäh-diffuser Schleier über einer Figur, sondern belebt die sinnliche Vielfalt ihrer Haltungswechsel“ (ebd., S. 95)

Wird in den Ursprüngen der Improvisation bezüglich ihrer magischen und rituellen Spielarten erkennbar, wie sehr diese Grotowski und Artaud beeinflusst haben, ist die Improvisation nicht nur für ein Theater der individuell-psychologischen, innerlichen Seite von Bedeutung. Ihre Wirkung auf andere Autoren und Theatertheoretiker wie auf die Schauspieler-

ausbildung insgesamt darf nicht unterschätzt werden.

Gerhard Ebert, der sein Konzept der Improvisation in der Tradition Stanilawskis und Brechts sieht, legt dar, dass auch Brecht die – an die existierende Gesellschaftsform und die Klassenkämpfe gebundene – Bewusstwerdung des Schauspielers wichtig erscheint. Die Dialektik von Erkenntnis und Wertung, die letztendlich zu einer Veränderung der Verhältnisse führen soll, kann dem Künstler demnach nur einsichtig werden, wenn er die sozialen Auseinandersetzungen nachempfindet oder, in Brechts Worten, „die Kämpfe der Klassen mitkämpft“ (Brecht, zit.n. Wondrak 2005, S. 85).

Der Anteil von Stanislawskis Theorien in Eberts Konzept wird in den Aspekten der Persönlichkeit, der Unmittelbarkeit und des Nacherlebens deutlich, die Stanislawski eng verbunden mit der Improvisation sieht (vgl. Wondrak 2005, S. 86).

Die Verbindung beider Theoretiker gelingt Ebert dadurch, dass er für „Verstellerei, überdrehte Expressivität, emotionale Zuständlichkeit oder psychodramatisches Selbstbespiegeln“ (Ebert 1998, S. 96) keinen Platz sieht und diese betonte Emotionalität ersetzt sehen will durch das „konkrete sinnlich-praktische Handeln in konkreter sozialer Situation, (..) die leibhaft nachahmende Darstellung handelnder Menschen als ein Spiel“ (ebd.).

Dabei unterscheidet Ebert in zwei, aufeinander folgende Stufen.

In der *elementaren Improvisation* soll es primär um Wahrnehmung, Ausdruck und die bewusste Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper gehen. Auf dem Übungsplan stehen daher vorrangig körperbildende Disziplinen, Konzentrationsübungen, Aufwärmspiele, Phantasie und Assoziation, Beobachtung und ähnliches (vgl. Wondrak 2005, S. 86). Ziel ist die Vermeidung klischeehaft-oberflächlicher Darstellung durch die bewusste Aneignung von tatsächlichen Handlungen und Geschehnissen und das genaue Studium der Wirklichkeit.

Der nächste Schritt, die *modellierende Improvisation*, beinhaltet die Einübung von szenischen Improvisationen. Grundlage sind hierbei Auszüge aus Stücken.

Diese Phase lebt im Wesentlichen vom Zusammenspiel zwischen Schauspielern (Partner-Spiel), Regisseur beziehungsweise Theaterpädagogen und Autor. In einer gemeinsamen Erarbeitung von Umsetzungsmöglichkeiten sollen, eng gebunden an die szenische Vorlage des Autors, die Fähigkeiten zur Improvisation ausgebaut und vertieft werden.

Die Improvisation soll zum fixierten Handeln geraten, ist also streng genommen keine Improvisation mehr, was Ebert selbst eingesteht: „Die Fixation geht aus der Improvisation hervor, sie negiert in objektiv-dialektischem Widerspruch die Improvisation, und im schließlich fixierten Handlungsablauf ist das Improvisierte aufbewahrt“ (Ebert 1998, S.

110).

Ebert sieht diese Widersprüchlichkeit als eine der Grundlagen des Schauspiels an. In der fixierten Handlung bleiben die Elemente des Spiels enthalten und sind der Entstehungsprozess wie die drei wesentlichen Elemente der Bewusstwerdung, Wahrnehmen, Werten und Handeln, immer noch erkennbar (vgl. ebd.).

Bedeutung für das Theater mit Wohnungslosen hat die Improvisation in der Ausbildung der Laienschauspieler und hier besonders im Abbau von Berührungsängsten gegenüber dem Theater. Die Beteiligten lernen, verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten gestischer, mimischer, sprachlicher und nonverbaler Art, gekonnt und sinnvoll einzusetzen.

Die andere Seite betrifft den textlichen Aspekt. Die freie Bearbeitung der Vorlage ist einerseits den Schwierigkeiten zu zuschreiben, denen sich jeder Laienschauspieler beim Erlernen und bei der Umsetzung anspruchsvoller Texte ausgesetzt sieht. Auch ist ein gewisser respektloser Umgang mit Texten ein Ausdruck der Rebellion gegen den bürgerlichen Theaterbetrieb.

Nicht zuletzt haben die Schauspieler die Möglichkeit, Biographisches in die Stücke miteinzuflechten, ihr Handeln folglich, wie von Ebert gefordert, „sinnlich-praktisch“ auf ihre konkrete Lebenssituation bezogen, zum Ausdruck zu bringen.

4.2 Pädagogisch-therapeutische Aspekte der Improvisation und des Theaterspiels

Einen eher pädagogisch-therapeutisch orientierten Ansatz verfolgt die US-Schauspiellehrerin Viola Spolin. Der Improvisation und dem (Schau-)Spiel kommt ihr zufolge insofern eine therapeutische Bedeutung zu, als dass Konflikte in einem Gruppenprozess kreativ aufgelöst werden können. Der Schauspieler tritt in die Rolle eines Urlaubers vom Alltäglichen und gelangt so in den Zustand einer psychischen Freiheit (vgl. Spolin 1997, S. 19).

Besonders wichtig ist die Übereinstimmung über die Spielregeln innerhalb der Gruppe. Die Notwendigkeit, Probleme und schwierige Anforderungen des Spiels bewältigen zu können, wirkt wiederum auf die Fähigkeit zum Konfliktmanagement im Alltag zurück. Der Schauspieler macht einen persönlichen Wachstumsprozess durch. Dieser wird durch die hohen Anforderungen an die Konzentration und an die Spontaneität des Spielers gefördert. Diese Spontaneität wiederum schafft eine persönliche Freiheit und die Person wird in ihrer Ganzheitlichkeit, demnach physisch, intellektuell und intuitiv, angesprochen (vgl. ebd.).

Nach Spolins Verständnis ist jeder Mensch ein Künstler, wenn ihm nur die Möglichkeiten zur Entfaltung seiner Fähigkeiten gegeben werden:

„Jeder kann schauspielern. Jeder kann improvisieren. (...) Wenn die Umgebung es erlaubt, kann jeder lernen, was er lernen will, und wenn das Individuum es erlaubt, wird es die Umgebung alles lehren, was sie zu lehren hat. 'Begabung' oder 'Unbegabtheit' haben damit wenig zu tun“ (ebd., S. 17).

Im Zitat klingt auch das von Spolin geforderte enge Zusammenwirken von Individuum und seiner Umgebung an, wobei die Grenzen zwischen Lehrendem und Lernendem verschwimmen. Schauspiellehrer und -Schüler sollen sich gemeinsam auf einen intuitiven und kreativen Prozess einlassen. Wichtig ist dabei die Schaffung einer geeigneten Atmosphäre und dass der Lehrende sich soweit zurück nehmen kann, dass er nur als Moderator der Lernsituation fungiert und sich dabei bewusst ist, dass er auch noch von den anderen lernen kann (vgl. Wondrak 2005, S. 106).

Die starke Gruppenbezogenheit des Ansatzes impliziert eine Kritik an der autoritären Gesellschaft und entsprechend des repressiven Erziehungssystems. Viola Spolin, die den Schwerpunkt ihres Schauspielkonzeptes auf die Arbeit mit Kindern legt, kritisiert die Folgen der utilitaristischen Leistungsgesellschaft, die Menschen zwangsweise bestimmten Rollen zuweist und Viele ihrer Entfaltungsmöglichkeiten beraubt:

„In einer Kultur, in der Zustimmung und Ablehnung das wichtigste Regulativ für Leistungen und Positionen geworden sind und oft einen Liebesersatz darstellen, werden unsere persönlichen Freiheiten zerstört. Von Geburt an werden wir mit den Kategorien von 'gut' und 'schlecht (böse)' beurteilt (ein 'gutes' Baby weint nicht oft). So werden wir derart mit den feinen Strukturen von Zustimmung und Ablehnung verwoben, daß wir kreativ gelähmt sind. Wir sehen mit den Augen anderer und riechen mit den Nasen anderer“ (ebd., S. 21).

Dagegen setzt Spolin ein Theaterkonzept, das stark von stark solidarischen Komponenten geprägt und auf den Abbau von Hierarchien ausgerichtet ist. Nur so kann ihrer Meinung nach das erstickte kreative Potential zur vollen Entfaltung gebracht werden.

Die zentralen Elemente ihrer Theorie sind die Kategorien Gruppenausdruck und Gruppenübereinkunft, die Konkurrenzverhalten und Konkurrenzdruck verhindern und kreative Potentiale wecken sollen (vgl. Wondrak 2005, S. 106f.). Sie betont dabei, dass Spontaneität nur dann entstehen kann, wenn „dramaturgisches Verhalten“ vermieden wird. Improvisation könne nur aus dem Spiel selbst heraus und in Übereinkunft mit der Gruppe entstehen (vgl. Spolin 1997, S. 58).

Im solidarischen Miteinander kann Problemlöseverhalten entwickelt werden; wichtig ist das Zusammenspiel im direkten Miteinander und im direkten Kontakt der Beteiligten zueinander (vgl. Wondrak 2005, S. 107).

Bezogen auf die Theaterarbeit mit Kindern erläutert sie das Verhältnis von Individuum und Gruppe:

„Der Lehrer / Leiter sollte darauf achten, daß alle jederzeit in irgendeiner Form an der Aktivität teilnehmen, selbst wenn es nur darum geht, daß einer bereitsteht, um den Vorhang zu öffnen (sic!) und zu schließen. Nicht nur das überaggressive Kind zerstört die Gruppenanstrengung, auch das passive Kind kann ebenso zerstörend wirken, denn beide weigern sich, ihre Ichzentriertheit aufzugeben. Die Arbeit mit Kinderdarstellern sollte man immer als Gruppenarbeit strukturieren, um Spontaneität freizusetzen und dadurch die Möglichkeit der persönlichen Freiheit des individuellen Ausdrucks zu schaffen“ (Spolin 1997, S. 281).

Ebenso wichtig wie die Gruppenatmosphäre ist für Spolin der Prozesscharakter. Für sie ist der Weg das Ziel, will heißen im „Spielen des Spiels“ entsteht ein fruchtbarer Lernprozess für alle Mitwirkenden (vgl. ebd., S. 381).

Keith Johnstone, ein weiterer bedeutender Vertreter des Improvisationstheaters, skizziert, welche positiven Auswirkungen das Theaterspiel auf die Entwicklung der Persönlichkeit haben kann. Eine bekannte Methode seiner Improvisationskunst ist das Prinzip der Umkehrung. „Stumpfsinnige“ Menschen könnten in kreative Menschen verwandelt werden, wenn die „Herangehensweise“ des Schülers umgekehrt würde (vgl. Johnstone 2000, S. 106), wenn er zu lebendigen, kreativen Improvisationen ermutigt wird. Dazu merkt Johnstone lapidar an: *„Manche von uns trinken Alkohol in dem Versuch, der Stumpfsinnigkeit zu entkommen, aber Improvisation ist weniger schädlich für die Leber“* (ebd., S. 107; Kursivierung im Original). Weitere Ziele der Improvisation in puncto Persönlichkeitsentwicklung sind die Verminderung der Angst vor dem öffentlichen Auftritt, die Verbesserung der zwischenmenschlichen Fähigkeiten mit dem Ziel der weiteren Beschäftigung mit der menschlichen Interaktion und die Fähigkeit, Geschichten erzählen und entwickeln zu können (vgl. ebd., S.33).

5. Institutionalisierung von Theaterarbeit mit Wohnungslosen am Beispiel von „Kultur am Rande e.V.“

Auf Initiative des Sozialarbeiters und ehemaligen Lehrers Werner Bolzhauser wurden ab 1988 verschiedene Kulturprojekte von und mit Esslinger Wohnungslosen ins Leben gerufen (vgl. Wondrak 2005, S. 157).

Schon früh waren Theateraufführungen wichtiger Bestandteil der Kulturarbeit der Esslinger Gruppe. Den Beginn markierte die Straßentheateraufführung „Wir über uns“ (1989).

„Treibgut“ (1995), ein von Wohnungslosen selbstverfasstes Stück über ihre Randexistenz als gesellschaftliches „Treibgut“ wurde passend zur Metapher auf einem Boot als Bühne auf dem Neckar aufgeführt (vgl. http://www.kulturamrande.de/_treibgut.html).

Im Projekt „Obdachlose nähern sich Oskar Schlemmer“, wurden Ballettszenen des expressionistischen Malers und Bildhauers dargestellt. Das Stück fand große Anerkennung und wurde über 40 mal aufgeführt (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S.1f.). Bis heute, über zehn Jahre nach der Premiere, werden hin und wieder einzelne Szenen gezeigt.

Das „Schlemmer“-Projekt und mehr noch „Hundskälte – Sechs Minidramen und eine Zugabe“ zeugten von einer zunehmenden Professionalisierung der Arbeit der Esslinger Szene. Bei dem letztgenannten Stück handelt es sich um eine Kooperation des Vereins mit Schriftstellern (unter anderen Rainer Wochele), bei der Texte von Wohnungslosen und Arbeiten der Schriftsteller „zu einem künstlerischen Guß“ (<http://www.kulturamrande.de/hundskalte.htm>) zusammengeführt wurden. Dabei wurde beispielsweise in einem Monolog mit dem Titel „Der Umschuler“ das Publikum von einem Obdachlosen einer Art „Survivaltraining auf Platte“ unterzogen (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 2, S. 26).

Die vorangehenden Aktivitäten führten zur formellen Gründung des Vereins „Kultur am Rande e.V.“ im Jahre 1998 (vgl. Wondrak 2005, S. 157). Der Vereinsname drückt in nur drei Worten das Selbstverständnis und das Ziel der wohnungslosen Künstler aus: „Kultur am Rande ist am Rand der Gesellschaft, weil wir uns nicht damit abfinden, Ausgegrenzte nur materiell zu versorgen. Entgegen dem allgemeinem Vorurteil haben auch die Ränder der Gesellschaft ein Bedürfnis an Kultur“ (<http://www.kulturamrande.de/warum.htm>).

Dieses Bedürfnis wird vom Verein nicht als Sponsoring verbilligter Eintrittskarten verstanden, sondern als bewusste Aneignung und aktive Teilhabe der an die soziale Peripherie gedrängten Wohnungslosen: „Kultur heißt Teilnahme am kulturellen Leben“ (ebd.).

Für die Mitglieder des Vereins ist wichtig, dass Kulturarbeit lebendig bleibt und nicht von bürokratischem Prozedere erstickt wird. Entsprechend lautet eine Losung auf der Homepa-

ge: „Vereinsmeierei ist der Tod der Kultur“ (<http://www.kulturamrande.de/verein.htm>). Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie der Verein den Begriff der gesellschaftlichen Ränder umdefiniert und auf Anhänger und Vertreter einer Kulturbükratie münzt: „Bisher ist es dem Verein erfolgreich gelungen, Berufsschwätzer auszugrenzen und an den Rand des Vereins zu drängen – sozusagen in die Mitte unserer Gesellschaft, wo sie ja sowieso schon prächtig gedeihen“ (ebd.).

Darin klingt zugleich an, dass die Kulturschaffenden sich gegen Vereinnahmungsversuche zur Wehr setzen wollen. Diese Gefahr, die mit zunehmender Akzeptanz des Vereins und mit der notwendigen Unterstützung durch Sponsoren immer besteht, wird an anderer Stelle noch präzisiert:

„Der Verein will nicht zum Verein der Schickeria werden, in dem die Ränder der Gesellschaft nur noch Vorzeigeobjekte sind, aber nichts mehr zu sagen haben“ (<http://www.kulturamrande.de/mitglieder.htm>).

Bekräftigt wird dennoch, dass der Verein auch keine „exklusive Vertretung der Ausgegrenzten“ (ebd.) ist, sondern Kunstinteressierte aus allen Schichten mitarbeiten dürfen. Praktisch hat „Kultur am Rande e.V.“ diese Offenheit gerade auch mit den zahlreichen Kooperationen mit professionellen Künstlern mehrfach bewiesen.

Für das Projekt „Fidelio – Ein Theaterstück“ hielt Werner Bolzhauser enge Rücksprache mit dem ehemaligen Leiter der Württembergischen Landesbühne, Matthias Thurow. Thurow, Komponist von Opern und Musicals komponierte auch bereits die Musik für die Schlemmer-Szenen (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 1 / 5).

6. Die Oper „Fidelio“

6.1 Aspekte der Gattung Oper

Die Oper als Gattung entstand im Italien der Renaissancezeit und ist ihren Ursprüngen nach ein eher künstliches Produkt, eine intellektuelle „Kopfgeburt“.

Ein Kreis von Gelehrten verschiedener Disziplinen, darunter Philosophen, Musiker, Dichter und adlige Kunstmäzene, bekannt geworden als die „Florentiner Camerata“, erörterte in seinen ab ca. 1580 in Florenz stattfindenden Treffen Möglichkeiten der Wiederbelebung antiker Bühnentraditionen. Das Theater des klassischen Altertums war geprägt von einer musikalischer Untermalung einer dramatischen Handlung durch Gesangssoli, Orchester und Chöre. Die Mitglieder der „Camerata“ waren der Auffassung, dass dadurch eine perfekte Einheit von Sprache und Musik verwirklicht worden sei. Ihre Vorstellung einer neuen Gattung, die an antike Traditionen anknüpfte, entsprach einer feierlicheren Form des Schauspiels. Musikalisch sollte hier nach der für das Mittelalter typischen Polyphonie eine neue Harmonie bestimmend sein, die einer Hauptmelodie folgt. Thematisiert werden sollte das menschliche Sprechen und Fühlen; ein Abbild des Menschlichen sollte generell gezeigt werden (vgl. Gerhartz 1983, S. 11-16).

Es wurden so Grundzüge entwickelt, die bis heute für die Gattung stilbildend sind. Die Oper ist ein gesungenes Drama, das mehrere Ebenen in sich vereint: Musik, Gesang, Schauspiel und Bild. Überdies kommen Masken und Kostüme sowie verschiedene Effekte zum Einsatz. Die Einheit aus Gesang und Instrumentierung hat die Funktion, die „szenische Bewegung und mimische Gebärde musikalisch nachzuahmen“ (ebd., S. 29), so wie es erstmals in Monteverdis „Combattimento“ gezeigt wurde und für die Gattung prägend bleiben sollte (vgl. ebd., S. 27-29).

Das dramatische Element in der Oper ist von einer episch erzählten Handlungsstruktur gekennzeichnet, der Fortgang des Geschehens entsprechend eher langsam als temporeich. Der Erzähler ist immer latent vorhanden. Gleichzeitig steht diese „Natürlichkeit“ im Widerspruch zu den „künstlichen“ und überhöhten Aspekten, die unter anderem in den Gesangsdarbietungen zum Tragen kommen (vgl. ebd., S. 20-22).

Typisch für Opernhäuser ist eine Anordnung von Sitzreihen und Logen im Halbrund. Zwischen Spielort und Zuschauerraum entsteht durch den so genannten Orchestergraben eine unüberwindliche Distanz. So sieht sich das Publikum einer „Guckkastenbühne“ (vgl. ebd., S. 11) gegenüber gestellt ohne wirklich am Geschehen teilnehmen zu können.

6.2 Entstehungsgeschichte des „Fidelio“

„Fidelio“ ist die einzige Oper von Ludwig van Beethoven (1770-1827). Als Vorlage diente Beethoven die Oper „Léonore“ des französischen Opernlibrettisten Jean-Nicolas Bouilly. Bouilly, zunächst Anhänger der Monarchie, wurde nach dem Sturz der Königsfamilie zum Sympathisanten der Revolution. Zwischen 1793 und 1794 bekleidete er das Amt eines „Administrateur“ und „öffentlichen Anklägers“ in Tours. Dort, so erzählte er in einem Salongespräch gegenüber der französischen Operndiva Angélique Scio, habe er erlebt, wie ein im Staatsgefängnis eingekerkelter und zum Tod verurteilter junger Mann von seiner Gattin befreit worden sei. Seine Geliebte habe sich als Mann verkleidet beim Kerkermeister eingeschlichen und sei so bis ins Verließ vorgedrungen, wo sie ihren Gatten vor der Ermordung durch den Gouverneur habe retten können.

Auf den Wunsch von Angélique Scio hin verfasste Bouilly zu dieser Begebenheit ein Libretto mit dem Titel „Léonore“, zu dem Pierre Gaveaux die Musik komponierte. Die Oper wurde in 1798 in Paris uraufgeführt (vgl. Pahlen 1997, S. 125f.).

Ludwig van Beethoven kam vermutlich zum ersten Mal in Wien über den Intendanten des „Theaters an der Wien“ Emanuel Schikaneder oder dessen Nachfolger Baron Braun mit dem „Léonore- Stoff“ in Berührung (vgl. ebd., S. 137). Um das Jahr 1803 begann Beethoven mit der Komposition. Die Oper war gedacht als Auftragsarbeit für Schikaneders Theater, dessen Insolvenz verhinderte aber eine Aufführung. Nichtsdestotrotz blieb Beethoven von dem Stoff sehr angetan.

Joseph von Sonnleithner erarbeitete das Libretto. Eine erste Fassung, die die Struktur der französischen Originalfassung in drei Akten unverändert ließ, wurde in 1805 uraufgeführt (vgl. ebd., S. 141). Der ausbleibende Erfolg jedoch führte zu zwei weiteren Neubearbeitungen. Ein Jugendfreund Beethovens, Stephan von Breuning, übernahm die Arbeit am Libretto. Er nahm einige Kürzungen und Umarbeitungen vor, deren wichtigste die Reduzierung auf zwei Aufzüge war. Die zweite Fassung hatte im März 1806 unter dem etwas pathetischen Titel „Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe“ ihre Premiere (vgl. ebd., S. 150-153).

Aufgrund von Auseinandersetzungen zwischen Beethoven und dem Intendanten wurde die Oper trotz des ungleich größeren Erfolgs im Vergleich zur Erstaufführung nach nur wenigen Aufführungen wieder abgesetzt.

Erst Jahre später nahm Beethoven auf Vorschlag dreier Inspizienten der Wiener Hofoper

die Arbeit an seiner mittlerweile fast vergessenen „Leonore“ wieder auf. Für das neue Libretto beauftragte er den Dichter Georg Friedrich Treitschke. Beethoven komponierte dazu die berühmte neue Ouvertüre. Die dritte, endgültige Fassung schließlich hatte unter dem Titel „Fidelio“ am 23. Mai 1814 Premiere (vgl. ebd., S. 160-165).

6.3 Die Handlung

In der Nähe der andalusischen Stadt Sevilla wird – unter der Willkürherrschaft des Gouverneurs Don Pizarro – der politische Häftling Florestan in einem Staatsgefängnis festgehalten.

Seine Frau Leonore wird, als Mann verkleidet und unter dem Tarnnamen Fidelio, beim Kerkermeister Rocco anstellig, um ihren Ehemann zu finden.

Roccas Tochter Marzeline verliebt sich in „Fidelio“, weshalb sie das Liebeswerben des Wächters Jaquino zurückweist.

Leonore wird der Widerspruch zwischen ihrer angenommenen Rolle als Gehilfe des Kerkermeisters und ihrer wahren Absicht, ihren Geliebten zu befreien, immer mehr bewusst.

Im zweiten Aufzug der Oper kündigt sich der Besuch des Staatsministers Don Fernando an. Der Minister möchte das Gefängnis besichtigen, um zu überprüfen, ob dort tatsächlich Unschuldige gefangen gehalten werden.

Der despotische Gouverneur Don Pizarro gerät dadurch in Bedrängnis. Er beschließt, seinen persönlichen Gegenspieler Florestan zu ermorden und erteilt dem Kerkermeister Rocco den Auftrag, für Florestan in dessen Verlies ein Grab zu schaufeln. Leonore belauscht die Unterredung zwischen Rocco und Pizarro und erfährt so von dem Mordplan. Als Gehilfe Roccas darf sie ihn in Florestans Verlies begleiten, wo sie ihm beim Schaufeln des Grabes helfen soll. Dort, im Kerker, erkennt sie in dem Häftling tatsächlich ihren geliebten Florestan wieder und will ihn um jeden Preis befreien.

Nun betritt Pizarro die Szene; in der Hand einen Dolch, mit dem er, wie Rocco gegenüber angekündigt, Florestan ermorden will.

Leonore reißt ihre Verkleidung ab und wirft sich zwischen Pizarro und Florestan. Sie richtet eine Pistole auf den Gouverneur und ist sogar dazu bereit, ihn zu erschießen. In diesem Moment ertönt ein Trompetensignal, das die Ankunft des Staatsministers ankündigt. Zugleich verheißt dieses Signal die Rettung Florestans und aller politischen Gefangenen. Der Minister lässt die Inhaftierten befreien und den Tyrann Pizarro gefangen nehmen. Die Oper endet mit einem Jubelchor der Befreiten und mit Liebesschwüren zwischen Florestan und

Leonore (vgl. Beethoven 1814 / 1997, S. 5-113).

6.4 Struktur des Textes und Dramaturgie der Oper

Das von Joseph Ferdinand von Sonnleithner (1805) und Georg Friedrich Treitschke (1814) für Beethovens Oper erarbeitete Libretto ist vom Inhalt her eher einfach und trivial gehalten.

Die, oberflächlich betrachtet, kitschige Handlung von der wahren und guten Liebe, die über ein böses und unmoralisches System siegt, wird durch verschiedene klischeebeladene Elemente in ihrer Kolportageartigkeit noch verstärkt. Zu nennen sind dabei unter anderem. die Männerrolle Leonores und die unerfüllte Liebe Marzellines zum falschen Fidelio, die Eifersüchteleien Jaquinos, die Engelsvisionen Florestans und auch der etwas überfrachtete, fast schrille Höhepunkt der Kerkerszene mit Dolch, Pistole und errettendem Trompetensignal.

Die Handlungsführung des Operntextes ist, durchaus im Gegensatz zu Sonnleithners erster Fassung, konsequent linear und vermeidet Abbrüche und Umbrüche.

Die Handlung bewegt sich geradlinig auf ihren Höhepunkt, das Trompetensignal, das den Minister und somit die Befreiung der Gefangenen ankündigt, zu (vgl. Holland 1981, S.11).

Die Oper liefert also in ihrer Dramaturgie einen klassischen linearen Spannungsbogen, mit der Möglichkeit der befreienden, kathartischen Wirkung für den Zuschauer.

Sieht man von dem eher banalen Grundmuster der Handlung ab, gibt es doch in Textstruktur, Inhalt und in der Musik des „Fidelio“ einige Elemente, die die traditionelle Operndramaturgie aufbrechen und der Oper einen revolutionären Charakter verleihen.

Die Oper enthält zwei Ebenen: eine Singspielebene, die besonders von Rezitativen geprägt ist und eine Ebene der „großen Oper“. Beethovens Musik wird dabei zum handlungs- und bedeutungstragenden Element. Steht die Singspielebene für das karge Leben des Volkes und drückt sie das Gefangensein in einem tyrannischen Staat aus, ist die Opernebene musikalisches Sinnbild für die große Utopie, die Möglichkeit der revolutionären Befreiung aus den herrschenden Verhältnissen (vgl. ebd., S. 10f.).

Das menschliche und tugendhafte Handeln der Figuren steht stellvertretend für höhere Werte des Humanismus. Leonores heroische Tat beispielsweise wird „zur Stilisierung republikanischer Bürgertugend, zur (großartigen) Manifestation idealer und zugleich mutiger Gattenliebe“ (ebd., S. 21). Ebenso sind die Antagonisten, also im Besonderen Don Pizarro, Personifizierungen von Gewalt und Unterdrückung (vgl. ebd., S. 12f.).

In der Figur des Kerkermeisters Rocco, der eine Wandlung vom opportunistischen Staats-

diener zum Vertreter seiner Klasse, der sich schließlich auf die Seite des Gefangenen schlägt, durchläuft, wird ein Entwicklungs- und Bewusstseinsprozess deutlich. Der Mensch wird als denkendes und selbsttätig handelndes Subjekt gezeichnet.

Die Musik, die, wie schon angedeutet, im „Fidelio“ bedeutungstragendes Element ist und zum Ausdrucksmittel wird, hat an mehreren Stellen besondere Bedeutung. Der „gegen den Strich gebürstete() Marsch()“ (ebd., S. 22) beim Auftritt Pizarros wird zum Mittel der Kritik. Beethoven drückt damit sowohl aus, „was von den Leuten zu halten ist, die da auftreten“ (ebd., S. 23) als auch eine Kritik am System, für das Pizarro wie kein zweiter steht.

Das Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers ankündigt, wird zur Verheißung der Befreiung Florestans und aller Unterdrückten.

Theodor W. Adorno verweist auf die neue Funktion der Musik, die in Beethovens „Fidelio“ zum ersten Mal Bedeutung erlangt. Sie untermalt nicht nur die Handlung, sondern wird selbst zur eigenständigen Ausdrucksform und dabei Sinnbild der Befreiung:

„Ist er (Beethoven) schon der musikalische Prototyp des revolutionären Bürgertums, so ist er zugleich der einer ihrer gesellschaftlichen Bevormundung entronnenen, ästhetisch voll autonomen, nicht länger bediensteten Musik (...) Die zentralen Kategorien der künstlerischen Konstruktion sind übersetzbar in gesellschaftliche. Seine Verwandtschaft mit jener bürgerlichen Freiheitsbewegung, die seine Musik durchrauscht, ist die der dynamisch sich entfaltenden Totalität“ (Adorno, S. 411).

Letzteren Aspekt betont auch Ernst Bloch, indem er der Musik in der Oper bescheinigt, in ihr sei alles „auf die Zukunft gestellt“ (Bloch 1981, S. 209). Die Musik habe die „Revolution schlechthin als Handlungsraum“ (ebd., S. 210) und erst durch sie werde die Kolportage des Textes revolutionär (vgl. ebd.).

Trotz der genannten Aspekte verkennen viele bis heute den revolutionären Gehalt des Fidelio. So auch der Musikwissenschaftler, Herausgeber und Kommentator eines Fidelio-Textbuches Kurt Pahlen, der in der einzigen Beethoven-Oper eher ein universelles Plädoyer für Menschlichkeit und Zivilcourage und die Macht der Liebe sieht:

„(Beethoven) wollte seine Mitmenschen erschüttern, hat an ihren Glauben, ihre moralische Kraft, ihr Ethos appelliert, hat die alle Schranken brechende Liebesfähigkeit verherrlicht und besungen. So wurde *Fidelio* mehr als eine Oper: eine Hymne, ein Manifest, ein Glaubensbekenntnis aller Menschen guten Willens rund um den Erdball“ (Pahlen 1997, S. 182; Hervorhebung im Original).

7. Eine Oper im Theater mit Wohnungslosen

7.1 Oper am Rande – Reflektion eines Widerspruchs

Die Oper, ihrer Entstehung nach eine aus Gelehrten Diskursen entwickelte Gattung der Renaissance, war immer ein eindeutig elitärer „Kunstgenuss“, eine den Vertretern der jeweiligen herrschenden Klasse, im Absolutismus der ersten beiden Stände und später unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen der Bourgeoisie, vorbehaltene Kunstform.

Für Viele übernimmt Oper lediglich die Funktion eines Zugehörigkeitsmerkmals zu einer höheren Schicht und einer künstlerischen Geste der Abgrenzung gegenüber den Unterklassen. Der musikalisch-künstlerische Aspekt ist eine Nebensächlichkeit und wird nurmehr „bildungshuberisches“ Mittel zum Zweck der „sozialen Distinktion“ (Bourdieu).

In seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“ charakterisiert Theodor W. Adorno den bürgerlich-elitären Opernhörer. Eine Untersuchung über „Typen musikalischen Verhaltens“, die Adorno in der „Musiksoziologie“ vornimmt, hat zum Ziel, das Verhältnis des vergesellschafteten (hier: Musik hörenden) Individuums zur Musik, die auch nur ein Ausdruck der Gesellschaft in der „verwalteten Welt“ sei, zu beleuchten. Einen solchen Typus des musikalischen Verhaltens nennt Adorno den „Bildungshörer oder *Bildungskonsumenten*“ (Adorno 1973, S. 184; Hervorhebung im Original), der für ihn den im eigentlichen Sinne bürgerlichen Vertreter unter den Musikhörern ausmacht. Man finde ihn hauptsächlich unter den Opern- und Konzertbesuchern. Der Konsument klassischer Musik wird von Adorno als oberflächlich charakterisiert. Dieser Hörertyp prahle gerne mit seinen Kenntnissen, Musik sei für ihn nur fetischhaftes Mittel zum Zweck gesellschaftlicher Anerkennung:

„Er hört viel, unter Umständen unersättlich, ist gut informiert, sammelt Schallplatten. Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß; diese Attitüde reicht vom Gefühl ernsthafter Verpflichtung bis zum vulgären Snobismus. Das spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik, die Fähigkeit des strukturellen Mitvollzugs, wird substituiert dadurch, daß man soviel wie nur möglich an Kenntnissen über Musik, zumal über Biographisches und über die Meriten von Interpreten anhört, über die man stundenlang nichtig sich unterhält. (...) Sein Verhältnis zur Musik hat insgesamt etwas Fetischistisches. Er konsumiert nach dem Maßstab der öffentlichen Geltung des Konsumierten“ (ebd.).

Auch Pierre Bourdieu hebt die Funktion der Oper und ähnlich elitärer Kunstformen, „die zu gesellschaftlichen Zeremonien Gelegenheit oder Vorwand bieten“ (Bourdieu 1982, S. 422), als Unterscheidungsmerkmal hervor. Für ihn sind bürgerliches Theater, Oper, Ausstellungen, Premieren und Galavorstellungen Anlässe für ein ausgewähltes Publikum, seine Zugehörigkeit zu den „besseren Kreisen“ zu bekunden (vgl. ebd., S.422ff.). Der festliche Theaterabend bietet seinen Besuchern die Möglichkeit zur Vorführung ihres Reichtums. Für die herrschende Klasse als „relativ autonome(r) Raum“ (ebd., S. 405) wird der Opernbetrieb demgemäß zum gesellschaftlichen Code, zur Spiegelung ihres „Habitus, (dem) ein bestimmter Stil der Lebensführung entspricht“ (ebd.).

Bertolt Brecht greift die Gattung der Oper selbst an, die ihm noch „bei weitem dümmere, wirklichkeitsfremder und in der Gesinnung niedriger als die Operette“ (Brecht 1973b, S. 990) scheint.

Doch auch Brecht verfasste zusammen mit Kurt Weill eine Oper: „Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Auch hier zeigt sich wieder seine Absicht, klassische Bühnentraditionen im dialektischen Sinne aufzuheben. In einem Kommentar zu diesem Werk nennt Brecht die bisherige Oper eine „kulinarische Oper“ (Brecht 1973b, S. 1006), deren gesellschaftliche Funktion die Abendunterhaltung sei (vgl. ebd., S. 1005). Auch wo sie Bildung vermittele, diene sie primär der Geschmacksbildung. Im „Mahagonny“ bleibe dieses „kulinarische“ Grundmotiv erhalten, doch liege das Besondere darin, dass rationale Elemente mit einfließen würden, die durch die Musik wieder aufgehoben werden (vgl. ebd., S. 1006f.). Kritik an den realen Verhältnissen, der „seichte“ Verwendungszweck der Gattung und die wiederum bombastische Musik werden so zu einem dreifachen Verfremdungseffekt. Die dialektische Aufhebung der Gattung besteht darin, dass Brecht gewisse Grundelemente beibehält, dem Inhalt der Oper aber „eine gesellschaftsändernde Funktion“ (ebd., S. 1016) abverlangt.

In den „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“ macht Brecht seine Absicht, die Oper zu parodieren, deutlich. John Gays Vorlage, die „Beggar's Opera“, die ihr parodistisches Moment vor allem auch dadurch erhält, dass die Protagonisten keine Edelleute, sondern Bettler sind, nennt Brecht eine „Händel-Travestie“ (Brecht 1973b, S. 990), die „den großartigen Erfolg (hatte), daß Händels Theater ruiniert wurde“ (ebd.).

Da seiner Auffassung nach zu seiner Zeit die große Oper auf der Bühne keine Rolle mehr spiele, also jeglicher „große Anlaß zur Parodie wie die Händelsche Oper fehlt“ (ebd.), verzichtet Brecht in seiner Bearbeitung, der „Dreigroschenoper“ auf die opernhafte Musik der englischen Vorlage und ersetzt sie durch völlig neue Kompositionen von Kurt Weill. Die

Lieder des Stückes, wie „Die Moritat von Mackie Messer“, „Seeräuber-Jenny“, „Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit“ und andere, sind stilistisch eine Mischung aus Jazz-Elementen, Klassik, Blues, Tanzmusik und Jahrmarkts-Bänkelliedern. Diejenigen Musikstücke, die bewusst opernhafte gehalten (unter anderem „Pollys Lied“, Schlusschoral) und mit Zitaten von Komponisten wie Verdi, Wagner oder Strawinsky gespickt sind, dienen eher der Karikatur der Oper (vgl. Weisstein 1984, S. 83). Mit seiner Stil-Mixtur und dem bisweilen volksliedhaften Charakter der Songs fügt Brecht weitere, die große Kunstform Oper parodierende, Elemente hinzu. Das gilt ebenso für den Gesang, der, so betont Brecht in seinen „Anmerkungen“, nicht unbedingt der Melodie folgen soll. Vielmehr solle ein „Gegen-die Musik-Sprechen“ (ebd., S. 997) aufgeführt werden, wodurch Brecht eine von der musikalischen Seite losgelöste, besonders nüchterne Wirkung des Lyrischen erzielen (vgl. ebd., S. 997) und die Bedeutung des Inhaltsaspekts der Lieder über die Musik stellen will. Auch dies stellt einen Gegensatz zu den meisten Opern dar, die zumeist eine einfache oder gar banale Handlung haben, welche hinter die orchestral-aufwändige und opulente Musik tritt. Mit der Bezeichnung „OPER“, mit den zeitgemäßen Lied- statt Arienkompositionen und mit der Betonung des Textes über der Musik erzeugt Brecht einen Verfremdungseffekt, der den Kontrast seines Stückes zur klassischen Oper herausstreichen soll.

Trotz aller karikierenden Züge und ihrer Distanz zum Genre stelle die „Dreigroschenoper“ formal gesehen, so Brecht, „den Urtypus einer Oper dar“ (ebd., S. 990), der sowohl dramatische als auch Opernelemente enthalte. Zu den letzteren zählt im Stück unter anderem auch die für ein Theaterstück relativ aufwändige Orchestrierung mit Trompeten, Posaune, Klavier, verschiedenen Klarinetten und Saxophonen, Flöte, Kontrabass, Schlagwerk und Pauke. Zugleich ist die vorgeschriebene deutliche Sichtbarkeit des Orchesters hinter der Bühne wiederum eine Verfremdung der Oper.

Insgesamt unternimmt Brecht mit dieser Parodie den Versuch, einer „völligen Verblödung der Oper entgegenzuwirken“ (ebd., S. 990).

Die eben angeführten Charakterisierungen der Oper als bürgerliches, „schöngeistiges“ Kulturgut, das auch der kulturellen Abgrenzung gegenüber bzw. sogar Ausgrenzung von ärmeren Schichten dient, geben Aufschluss darüber, wie ungewöhnlich es ist, dass ein solches Genre von einer Subkultur aufgegriffen wird. Wie sehen die Beteiligten des Esslinger Projekts dieses Zusammentreffen zweier Welten?

Für Werner Bolzhauser waren bei der Wahl des „Fidelio“-Stoffes für das Theaterprojekt die

vielen ambivalenten Facetten der Gattung, insbesondere aber gerade dieses Werkes ausschlaggebend:

„WB: (...) Für mich war klar Oper... aus verschiedenen Gründen: Zum einen ist es für die Menschen, die da zu erwarten waren bei so einem Theaterprojekt, was völlig „Danebenes“ und zum andern ist es auch eine Beschäftigung mit einem Kulturgut: Oper ist eben nicht zwangsläufig dem Langzeitarbeitslosen, dem Obdachlosen zugänglich. Also, das war für mich der Reiz, Oper zu machen. (...) (I)ch hab dann auch mit "Orpheus in der Unterwelt" beschäftigt aber hab mich dann letztlich für Fidelio entschieden, einfach weil es auch so was unheimlich Positives impliziert, also gerade diese Befreiung, solche Begriffe wie Freiheit und Befreiung drin hat und so kam es dann zu dieser Produktion. Ich war auf der Suche, Oper war klar... und dann bricht man ein in diese bürgerliche Institution. das war auch mein Ansinnen.“

(Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 1)

Bereits die Ansiedlung einer Oper im Umfeld von Wohnungslosen und damit verbunden die „Enteignung“ einer bürgerlichen Kunstform war für die Macher reizvoll. Ferner sind es auch die Widersprüche im „Fidelio“ selbst, die eine Umsetzung des Stoffes für „Kultur am Rande“ interessant machten. Ein für Opern typisch „kitschiger“ Inhalt steht im Kontrast zum revolutionären Gehalt. Auch Brecht zählt „Fidelio“ neben dem „Figaro“ und der „Zauberflöte“ von Mozart zu denjenigen Opern, die „nicht rein kulinarisch waren (...) (und) weltanschauliche, aktivistische Elemente“ (Brecht 1973b, S.1013) aufwiesen. Die Gegensätzlichkeit zwischen Umwälzung und Schwulst kann, besonders auch im Hinblick der Lebenswirklichkeit der wohnungslosen Akteure, jedoch nicht aufgehoben werden:

„Dieser Widerspruch zwischen Illusion und Befreiungsoper löst sich nicht auf mit unserer Gruppe. Das wäre den Leuten gegenüber nicht fair.“

(Werner Bolzhauser, Interview 1, S.4)

Für die Macher blieb auch zu beachten, dass sie bei den Besuchern der Aufführungen keine allzu hohen Erwartungen weckten, die von einer Laienbühne ohne Orchester nicht erfüllt werden konnten. Zudem sollte die Oper auch stark verfremdet werden und sie ihrer traditionellen bürgerlichen Elemente entkleidet werden:

„Ich habe es auch nicht Oper gesagt, sondern man hätte eher noch sagen müssen "Versuch eines Theaterstücks". Ich habe es dann "Fidelio – ein Theaterstück" genannt, weil es ja nicht mehr Oper

war in diesem klassischen Sinne und ich will da auch keine Etikettenschmuggelei machen“ (ebd., S. 1).

Für die wohnungslosen Künstler sei die Bereitschaft, sich auf eine neue, ungewöhnliche Gattung einzulassen, sehr groß gewesen. Im Vorfeld besuchten die am Projekt Beteiligten eine Opernaufführung in Stuttgart. Dieser ersten Berührung mit der bürgerlichen Institution Oper folgte eine eingehende Beschäftigung mit dem Inhalt des „Fidelio“. Mit der Handlung und den Aspekten des Gefangenseins und der Befreiung hätten sich die Künstler sehr schnell identifizieren können (vgl. ebd., S. 1f.).

Die interviewten Schauspieler berichten dennoch von einigen Berührungsängsten gegenüber der Gattung, die sich jedoch relativ schnell verflüchtigten und von einer positiven Einstellung zum Projekt abgelöst wurden:

„Ja, (.) mit Oper, Oper. Man fürchtet sich, ((lächelt)) weil das ist, Oper ist richtig (schwer) und dann war die Sache so einfach () und wir hatten gespielt die Texte (...) und wir hatten Text von der Oper (.) genommen und da waren, da hatte ich am Anfang viel Probleme mit der Sprache (.) und auszusprechen. (...) Da hab ich richtig gut trainiert und da war von mir auch gute Erfahrung () und mit der Sprache (..) weiterzumachen. Die Sprache (...) zu entwickeln und so das war war richtig gut“ (René, Interview 2, S. 3; Pausenzeichen im Interviewtranskript).

René bringt zum Ausdruck, wie anfängliche Bedenken und der zunächst große Respekt gegenüber dem Genre einer Begeisterung wichen, sich mit Stoff und Gattung näher auseinanderzusetzen. Er sieht das Projekt auch als Chance an, seine Fähigkeiten einzubringen und auszubauen. Auch Uwe bringt die anfängliche Distanziertheit zum Ausdruck und betont, wie er im Zuge des Projekts versteckte Talente entdeckte:

„(I)n den ersten drei Monaten wusste ich gar nicht, um was es geht, (.) sag ich ganz offen. (-) Und (-) so nach und nach hab ich mich da selber ein bisschen reingeschafft, ja, (.) mit der Rolle, die ich dann damals spielen musste. (...) (I)ch habe früher mal gesungen, ja und wir hatten hier auch jemanden dabei, der Opernsänger war, ja. () Das ist ein persönlicher Freund auch von mir und da kamen dann auch nochmal so die Erinnerungen auf und aus dem Ganzen, was was ich so von früher her noch drauf hatte. (...) Wir haben getanzt, wir beide miteinander ((zu Christa)). Ich hab noch nie eine Oper gespielt, gell ((lächelt)), also, muss ich ehrlich sagen. Und dann musst ich auch noch dazu singen, also, (..) ich hätte nie gedacht, dass ich mal wieder öffentlich singe. (.) Und dann gehst du aber raus ins Foyer und die Leute sagen: Ich wusst gar nicht, dass du so eine gute Stimme hast, gell,

und dies und das. Diese Resonanz, die ist natürlich persönlich sehr sehr wichtig und das baut dich auf; (.) dann weißt du, okay, du hast das Richtige getan und jetzt geht's weiter. (--) War toll“ (Uwe, Interview 2, S. 3f.; Pausenzeichen im Interviewtranskript).

Die Wiederentdeckung eigener Fähigkeiten führte zu einer intensiven Motivation, sich in das Projekt einzubringen (vgl. ebd., S. 4).

Auch Werner Bolzhauser nennt diesen Aspekt der Persönlichkeitsentwicklung als einen der Gründe für seine Entscheidung, eine Oper zu bearbeiten (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 2).

Auch anhand der nachfolgend erläuterten Bearbeitung des „Fidelio“-Stoffes zu einem Theaterstück wird diese persönliche Perspektive noch deutlicher. Aber auch weitere Gesichtspunkte sind signifikant.

7.2 Dramaturgische Bearbeitung des Fidelio-Stoffs zu einem Theaterstück

„Fidelio – ein Theaterstück“ ist eine sehr freie Bearbeitung des „Fidelio“-Stoffes. Es werden Auszüge aus Treitschkes Libretto herangezogen und es sind ausgesuchte Elemente aus der Oper, anhand derer die Lage von Wohnungslosen und / oder Langzeitarbeitslosen dargestellt wird.

Die Grundstruktur des Opernlibrettos mit zwei Aufzügen wird beibehalten. Die musikalischen Elemente werden überwiegend von CD abgespielt. Zwei Arien werden jedoch gesungen, von einem professionellen Sänger und einem Schauspieler, der auf Laienbühnen schon Gesangserfahrungen gesammelt hat (vgl. Uwe, Interview 2, S. 9f.).

Werner Bolzhauser, der sich besonders von Brechts dramatischem Werk und seiner Theatertheorie beeinflusst sieht (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 4f.), baut verschiedene Verfremdungseffekte in das Stück ein.

Das gesamte Stück findet auf zwei Ebenen statt. In der „Alltagsebene“ (vgl. ebd., S. 2) wird die Realität der wohnungslosen, arbeitslosen und verarmten Menschen gezeigt und sie ist gekennzeichnet durch rein gesprochene Dialoge. Die „Opernebene“ (vgl. ebd.) umfasst alle musikalischen Elemente. Neben den CD-Einspielungen sind dieser Ebene auch die beiden Gesangseinlagen und die Tanzvorführungen zuzurechnen. Mit der Inszenierung wird eine Brücke zwischen der Opern-Vorlage Beethovens und Elementen des Epischen Theaters gebaut.

Wollte Erwin Piscator mit seiner „konstruktiven Bühne“ und dem in ihr angelegten mehr-

stufigen Spielaufbau gesellschaftliche Hierarchien sichtbar machen und die Handlung durch mehrere Erzählstränge unterbrechen und somit verfremden (vgl. Wondrak 2005, S. 23), bietet auch Beethovens Werk selbst zwei Ebenen der Handlung (vgl. Holland 1981, S. 10). Seine Alltagsschilderungen über die Lage des unterdrückten Volkes finden auf der „Singspielebene“ statt, welche geprägt ist von Rezitativen und gesprochenen Dialogen.

Die Opernelemente hingegen, mit ihrer opulenten Musik und ihren recht anspruchsvollen Partituren, stehen für ebenso große Entwürfe und Utopien einer freien und gerechten Gesellschaft. Diese für die damalige Oper radikale dramaturgische Neuerung kann so als eine Art „vor-brechtscher“ Verfremdungseffekt gesehen werden. Unter Einfluss der Theorie des Epischen Theaters wird der Kunstgriff Beethovens auch in der Dramenfassung von „Kultur am Rande“ wieder aufgenommen. Während Beethovens zweite Ebenen jedoch Befreiung verheißt, zeichnet Bolzhausers Stück ein eher tristes Bild der Lage und stellt zumindest mittelfristig keine grundlegende Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnissen in Aussicht, wie im Weiteren noch näher erläutert wird..

Nachfolgend wird der Aufbau des Stückes im Einzelnen, unter besonderer Berücksichtigung von Verfremdungseffekten, dargestellt.

Gleich zu Beginn, als die Ouvertüre abgespielt wird, wird ein Charakteristikum der Oper verfremdet. Ist bei Opern während der vom Orchester gespielten Ouvertüre der Vorhang noch geschlossen, so ist beim Esslinger Stück die Bühne einsehbar. Durch einen durchsichtigen Gazevorhang ist für den Zuschauer erkennbar, wie einzelne Akteure sich tänzerisch in Slow-Motion fortbewegen. Sie stellen dabei einen Hofgang dar und damit ein Element, das in der Vorlage erst später auftaucht. Dieser Hofgang soll schon zu Beginn die Thematik des Stückes, das Gefangensein, andeuten, was mit den abgestumpft wirkenden Bewegungen der Darstellern gut umgesetzt wird. Zudem muss, da ein Orchester nicht zur Verfügung steht, der Auftakt anderweitig spektakulär gestaltet werden (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 2).

Nach dieser ungewöhnlichen Ouvertüre tritt Werner Bolzhauser, der in den meisten der Produktionen von „Kultur am Rande e.V.“ auch als Darsteller mitwirkt, auf die Bühne und beschreibt in eindringlichen Worten zunächst die Lage der von der Gesellschaft und vom System Ausgestoßen:

„Wir leben in finsternen Zeiten, sagte einst Heinrich Heine oder Brecht. Die da funktionieren in diesem System nicht so recht, sind ausgesondert, gefangen in dem Wohlstandskerker 'solstiebra', weil zu alt, zu jung, zu unerfahren, zu krank, zu unzuverlässig, zu selbstbewusst, zu unqualifiziert

zu lange draußen. Aber sie sind gleichzeitig wesentlicher erzieherischer Bestandteil dieses Systems, Druck auf die Nachkömmlinge: Werd nicht so wie die da! **'solstiebra'**“ (Bolzhauser 2007, S. 1; Hervorhebungen und Interpunktion im Original).

Dieser Schilderung folgt ein Verweis auf das Schicksal der Leonore und des Florestan sowie eine knappe Zusammenfassung der Opernhandlung (vgl. ebd., S.1f.). Schließlich wird von der Handlung des „Fidelio“ ausgehend erneut Bezug genommen auf die Situation von Langzeitarbeits- bzw. Wohnungslosen. Dabei kommt auch der Aspekt der sozialen Bindungslosigkeit zur Sprache:

„Die meisten haben niemanden, der sich wie wie eine Leonore oder ein Fidelio, für sie einsetzen würde. Und das mit dem Liebesgesäusele am Anfang von Jaquino: Diese Gefühle sind rar geworden, es herrschen andere Gefühle vor. Und das mit der Befreiung ist auch so ne Sache: **'solstiebra-arbeitslos'** eben“ (ebd., S. 2; Hervorhebungen und Interpunktion im Original).

In der nächsten Szene wird das Rezitativ zur Begegnung zwischen Marzeline und Jaquino gespielt. Auf der Bühne wird der Eindruck erweckt, die Musik komme aus einem Radio. Einige Akteure kommentieren das Musikstück und spielen mit dem Ausspruch „Fucking love!“ (ebd., S. 3) offenbar wieder auf die Schwierigkeiten sozialer Bindungen, die Armut mit sich bringen kann, an.

Im Anschluss wird eine sehr monotone szenische Umsetzung einer Essensausgabe dargeboten. Diese kann sowohl auf Armenspeisung als auf das Gefängnis gemünzt sein (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 5).

In Szene 5 lösen sich zwei Darsteller aus der Alltagsebene heraus und bieten, begleitet von der Opernmusik, zuerst einen Solotanz und daraufhin ein *pas de deux* dar. Ein Darsteller ruft laut: „Was war das denn?!“ (Bolzhauser 2007, S. 3). Daraufhin kommentiert eine andere die Tanzvorführungen mit einer knappen Definition des Freudschen „Über-Ich-Phänomens“ (ebd., S. 4).

Der Zusammenhang, der sich für den Zuschauer überhaupt nicht erschließt, besteht darin, dass die Schauspielerin Christa während der Proben zur Musik einen Tanz improvisierte und ihre Kollegen mit ihren Ballett-Fähigkeiten überraschte. Mitten aus dem Spiel heraus wurde Christa plötzlich wieder ihrer künstlerischen Kompetenzen gewahr. Ein positiver Effekt der Improvisation auf die eigene Persönlichkeit, wie oben angeführt, wird hier tatsächlich sichtbar.

Zur Erläuterung dessen dient nun die Theorie der Psychoanalyse von Sigmund Freud:

„Dem ging ja die Szene voraus, dass jemand plötzlich bei einem Musikstück (aus der Oper vom Band) aufsteht und anfängt, sich tänzerisch zu bewegen und das war real so, dass die Frau in dieser Pose vor mir stand und ich sagte: Du hast Ballettunterricht gehabt? Sie: Jaja, 12 Jahre lang. Und ich sagte: Das müssen wir einbauen. Also, (dass) jemand sich als real Betroffener in dieser Opernfiktion an seine reale Situation erinnert und einfach tanzt und die anderen sagen: Was war das denn? Und dann steht jemand auf und erklärt das, mit diesem kulturellen Überbau oder Über-Ich, der dann trotzdem bleibt bei den Menschen. Ich bin mir sicher, dass die Vergangenheit einen Menschen auch immer wieder einholt. Und ich habe das mit dieser vielleicht auch platten Freud-Geschichte gemacht, dass man halt sagt: das ist das Über-Ich, ich hab das nicht erkannt und dann werden kurz die Begriffe erklärt (das war irgend so eine Internet-Definition, die mir ganz schlüssig schien)“ (Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 3).

In der darauf folgenden Szene wird erneut Musik aus dem „Fidelio“ eingespielt. Die Akteure bewegen sich dazu durch den Raum und räumen verschiedene Requisiten in Kisten. Das Stück kehrt so wieder zur „Opernebene“ zurück. Der eben gespielte Marsch leitet auf den, auch in der Oper nur gesprochenen Dialog zwischen Gouverneur Pizarro und Kerkermeister Rocco hin. Pizarro liest darin seinem Untergebenen auch einen Brief vor, der den Besuch des Ministers und dessen Wunsch nach Inspektion der Staatsgefängnisse ankündigt (vgl. Beethoven 1814 / 1997, S. 41). Da Florestan Opfer von Willkürjustiz ist und dies der Minister nicht erfahren soll, reift in Pizarro der Mordplan: „Doch, es gibt ein Mittel! (*Rasch*) Eine kühne Tat kann alle Besorgnisse zerstreuen!“ (ebd.; Hervorhebung im Original). Im Anschluss wird das Rezitativ von Leonore, in dem sie ihre Bestürzung über den Inhalt der von ihr belauschten Unterredung zum Ausdruck bringt, von einer Darstellerin deklamiert: „Abscheulicher, wo eilst du hin, was hast du vor in wildem Grimme (...)“ (ebd., S. 51). Leonores Rezitativ mündet schließlich in eine Arie, die nach Abtritt der Darstellerin von CD eingespielt wird (vgl. Bolzhauser 2007, S. 6).

Dem folgt der berühmte Gefangenenchor („Nur hier, nur hier ist leben“). Die Chorstimmen laufen von CD, die Soloteile werden beide von „Caruso“, dem wohnungslosen, ausgebildeten Opernsänger gesungen (vgl. ebd. / Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 1).

In Szenen 10 wechselt das Stück von der Opern- wieder zur Alltagsebene. Sieben Darsteller bringen nach dem Muster „Ich fühle mich gefangen – in ...“ zum Ausdruck, welchen gesellschaftlichen und systembedingten Zwängen sie sich jeweils unterworfen sehen, worin sie sich „gefangen“ fühlen. Das Gesagte wird von Allen im Chor und in fragender Intonation

wiederholt. Zur Sprache kommen dabei „in diesem Leben, (...) im Alkohol, (...) in der Sprache, (...) in der Arbeitslosigkeit, (...) in meinen Zweifeln, (...) im Kapitalismus / Demokratie, (...) in mir selbst“ (Bolzhauser 2007, S. 7).

Die Sätze enthalten politische und systemkritische Anmerkungen, beschreiben aber auch, wie die Verhältnisse unmittelbar auf die Lebenssituation der Betroffenen zurückwirken. René, ein gebürtiger Sudanese, der sich „in der Sprache gefangen“ (ebd.) fühlt, erläutert im Interview die Beweggründe seiner Aussage. Aufgrund von Sprachschwierigkeiten ist es ihm in der BRD nur schwer möglich, seine beruflichen und künstlerischen Fähigkeiten, die er in seiner Heimat entwickelt hat, zu entfalten und eine ihm angemessene Erwerbsarbeit zu finden. Angemessene Sprachkurse werden nicht in ausreichendem Umfang angeboten:

„Ja, äh ich war fremd in der Sprache, in der Sprache. () Ich bin hier nach Deutschland gekommen (...) und in Sudan hab ich viele Sachen gemacht und so. Ich hab für Zeitung geschrieben oder. (--) (Ich war) in meinem Beruf und jetzt konnte ich gar nichts machen, Beruf machen oder irgendwas, was ich habe in Sudan gemacht. (.) Das konnte ich gar nicht mehr machen, weil immer immer die Sprache. (-) Und dann hab ich auch versucht, hier auch mal (). Ich versuche bis bis jetzt, <lacht> mit der Sprache gut zu gehen“ (René, Interview 2, S. 13)

Zugleich betont er, wie sehr ihm Theaterarbeit als Ausgleich und als Mittel, seine Fähigkeiten umsetzen zu können, dient. Das Theaterspiel hat für ihn ein befreiendes Moment:

„Ich bin ja noch nicht immer in meinem Prozess, und, äh, und immer gibt's eben Probleme. (-) Und deswegen ist es wie wie () die Hände ja, () mehr Freiheit zu haben“ (ebd.).

Renés Aussage zeigt, welchen positiven Effekt das Theaterspiel für seine persönlichen Entfaltungsmöglichkeiten bewirkt.

An anderer Stelle berichtet er anhand von diskriminierenden Erfahrungen mit Ämtern und Behörden, welche Aspekte sein „Gefangensein in der Sprache“ noch berührt:

„Okay, kannst du sprechen? -Ja. Okay. Und, äh, kannst du lesen? -Ja. Kannst du schreiben? -Ja, ich kann schreiben. Wenn ich schreibe (du schreibst), schreibe mir jetzt: 'Ich GEHE ins Arbeitsamt.' Ja, du kannst nicht schreiben!“ (ebd., S. 22; Hervorhebung als Akzentuierungsmerkmal im Interviewtranskript).

In Szene 11, die unmittelbar an die Reflektionen über das Gefangensein anschließt, trägt

Uwe einen Baum, an dem auf Zetteln verschiedene Zitate geschrieben stehen, auf die Bühne. Dieselben sieben Darsteller pflücken je einen Zettel vom Baum und lesen den Inhalt vor. Es handelt sich diesmal um ironische oder kritische Gedanken zum Thema Freiheit, also dem Antonym von Gefangenschaft. Die Zitate stammen von Rosa Luxemburg („Freiheit ist immer die Freiheit der Andersdenkenden“), von Friedrich Schiller, Karl Kraus, Abraham Lincoln, Albert Camus und George Bernard Shaw. Ein weiterer Zettel beinhaltet den Leitsatz der Französischen Revolution – „liberté, égalité, fraternité“ (vgl. Bolzhauser 2007, S. 8).

Die Darsteller setzen sich nun weiter mit dem Begriff der Freiheit auseinander. Sie bilden ironische und dadaistische Assoziationen zum Adjektiv „frei“, so beispielsweise „freilich, bauchfrei, freiwillig, freizügig, kniefrei, (...) Freispiel, Freitreppe, Freistoß, Freier“ und so weiter. (vgl. ebd., S. 9). Die Schauspieler sprechen dazu in unterschiedlichem Duktus; getragen, sachlich, schreiend, singend usw. Schließlich wird am Ende die Pause angekündigt. Der 2. Akt beginnt mit dem Rezitativ des Florestan (vgl. Beethoven 1814 / 1997, S. 73), das von drei verschiedenen Darstellern gesprochen wird. Auch dieser Rollenwechsel ist ein Verfremdungseffekt. Verhindert doch die Rezitation des Florestan-Textes durch mehrere Sprecher eine Einfühlung in diese Rolle und wird so das allgemeine Gefangensein in den Verhältnisse ausgedrückt. Schließlich, so Werner Bolzhauser, sei eine Individualisierung nicht möglich und gehe es um die soziale Lage der Wohnungslosen als gesellschaftliches Subsystem (Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 2).

Die Bedeutung von Brechts Theatertheorie und seines Werkes für „Kultur am Rande“ wird auch dadurch deutlich, dass ein Originaltext von Brecht in das Stück eingearbeitet wurde. Es handelt sich hier um die Ansprache der Arbeitslosen an die Zuschauer aus der ersten Szene des „Brotladen“-Fragments, die in der „Fidelio“-Bearbeitung unmittelbar nach dem Florestan-Rezitativ zu Beginn des zweiten Aufzugs steht:

„DIE ALS (DIE ARBEITSLOSEN) *wenden sich an die Zuschauer:*

Ihr, die ihr eben
Vom Essen kommt
Erlaubt, daß wir euch vortragen unser
Unablässiges Bemühen um Essen, wie ihr habt
Auch bescheideneres genügte uns schon.

Wir bitten euch: seht uns

In unablässiger Suche nach Arbeit!
Leider über Essen und Arbeitslosen
Stehen unverrückbar Gesetze
Unbekannte.

Immerfort fallen aber
Nach unten
Durch die Gitter im Asphalt
Allerlei Menschen ohne Merkmal
Oder Zeichnung nach unten
Plötzlich, lautlos, schnell nach unten
Neben uns gehende, fröhliche nach unten
Mitten aus dem Menschenstrom nach
Ungenauer Auswahl
Sechs von sieben nach unten, aber der siebente
Geht in den Eßraum.

Wer von uns ist es? Welcher
Ist bestimmt zur Rettung?
Welcher gezeichnet?
Wo ist das Gitter, das nächste?
Unbekannt.“

(Brecht 1973a, S. 2913)

Dieses „Lied“ beziehungsweise Gedicht wurde auch schon in früheren Produktionen von „Kultur am Rande“ eingesetzt. Für die „Fidelio“-Inszenierung eignet es sich deshalb besonders gut, weil schon zu Beginn von den Schauspielern eine Essensausgabe dargestellt wird, wobei nicht eindeutig ist, ob es sich dabei um eine Armenspeisung in der Suppenküche oder um die Essensausgabe im Gefängnis handelt. Im Gedicht werden aus der Sicht von Arbeitslosen Erfahrungen geschildert, die viele Darsteller aus eigenem Erleben kennen: Der tägliche Kampf um Essen und, ein weiteres Grundmotiv des „Fidelio“-Stücks, welches am Ende besonders drastisch zum Ausdruck gebracht wird : Der stetige Kampf um Arbeit. In dieser Szene werden Aspekte des Lebens der Darsteller, ihre Erfahrung mit Armut, Arbeitslosigkeit und teilweise auch mit Haftstrafen deutlich gemacht (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 5).

Passend ist der Auszug aus dem Brotladen-Fragment auch deshalb, weil in ihm ein wichti-

ges Moment von Arbeits- und von Wohnungslosigkeit erkennbar wird: Der Verlust von Individualität, persönlicher Identität und Biographie, was Brecht mit „Allerlei Menschen ohne Merkmal“ (Brecht 1973a, S. 2913), die durch ein „Gitter im Asphalt (...) nach unten“ (ebd.) fallen, beschreibt. Zugleich wird durch die vier vortragenden Sprecher eine Individualisierung dieses Stigmas verhindert und der allgemeingültige gesellschaftliche Zusammenhang sichtbar gemacht.

Auf den Verlust der persönlichen Identität unter dem Stigma der Arbeitslosigkeit weist auch Uwe im Interview hin:

„Und ich denke, unser großes Problem ist einfach das, dass wir heute alle im Großen und Ganzen hier auf dem Arbeitsamt als die Person Uwe (Nachname) oder die Person Frau (Nachname) oder die Person hier, der René, geführt werden, die haben zwar ihre Geschichte, die ist irgendwo ad acta, ja, aber keiner kümmert sich um den Werdegang des einzelnen Menschen. (...) Letzten Endes ist damit aber die Möglichkeit genommen, (-) auf gewissen Qualitäten aufzubauen, das ist das Problem.“ (Uwe, Interview 2, S.23)

Zugleich betont er die Bedeutung des Theaterspielens für eine positive Entwicklung der Persönlichkeit und für eine Wiederfindung des Selbst:

„Die, die Vergangenheitsgeschichten sind außen vor gewesen. Die Leute sind als Persönlichkeit an sich angenommen worden, so wie sie gerade im Moment drauf waren, ja.“ (ebd., S. 17)

Nach der Rezitation des Auszugs aus dem Brotladen-Fragment tritt wieder Werner Bolzhauser auf die Bühne, der den weiteren Verlauf der „Fidelio“-Handlung bis zum Aufeinandertreffen der Leonore alias Fidelio auf Florestan im Kerker zusammenfasst (vgl. Bolzhauser 2007, S. 13). Dem schließt er eine Charakterisierung Roccos an. Dieser zeige zwar Menschlichkeit, als er entgegen aller Vorschriften Leonore zu ihrem Geliebten ins Verließ lässt, letztendlich diene er aber immer noch dem Gouverneur (vgl. ebd.). Bolzhauser sieht Rocco daher deutlich kritischer, als er von Beethoven bezüglich einer Bewusstseinsentwicklung dargestellt wird. Rocco versuche zwar, Florestans Lage ein bisschen zu verbessern. Letzten Endes stabilisiere er aber nur System und Herrschaft durch seine Funktion als Staatsdiener (Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 3). Vermutlich impliziert diese Beschreibung des Rocco eine Kritik an der heutigen Bürokratie nicht zuletzt in den Arbeitsagenturen.

Im Stück geht es nun weiter mit einem kurzen Auszug aus der Kerkerszene, dem Dialog zwischen Rocco und Pizarro. Bevor Pizarro im Urtext seinen Dolch zückt (vgl. Beethoven 1814 / 1997, S. 91), bricht die Handlung zunächst ab. Auf die Bühne werden aus dem „Black“ Knochen geworfen. Eine Darstellerin tritt, auf einem Knochen kauend, auf die Bühne. Es folgt das Quartett des Pizarro „Er sterbe ... Für deine Mörderlust“ von CD. Es erklingt das Trompetensignal, welches hier live aus dem Off gespielt wird (vgl. Bolzhauser 2007, S. 14).

In Szene 20, nach der Befreiung des Florestan durch den Minister, die in der Esslinger Bearbeitung mit einer allgemeinen Befreiung der Gefangenen durch die massenhafte Zerstörung der Gefängniszellen dargestellt wird, folgt nochmals eine Gesangseinlage, das musikalische Finale. „Caruso“ singt hier den Don Fernando und Uwe den Florestan. Nach Fernandos Vers „Mein Freund, mein Freund, der Totgeglaubte“ (Beethoven 1814 / 1997, S. 107) wird der Originaltext endgültig abgebrochen. Beethovens / Treitschkes Ende, einerseits das kitschige „Happy End“ für die Liebenden, andererseits aber auch die Aussicht auf gerechte Verhältnisse, wird in der Stückfassung von „Kultur am Rande“ durch ein dezidiert schlechtes und düsteres Ende ersetzt. Die Darsteller prügeln sich um einen großen Holzhammer, der ein Symbol für Arbeit soll. Der Kampf um den Hammer soll eine Allegorie auf den Kampf um Arbeitsplätze und den zunehmenden Konkurrenzdruck auch innerhalb der Klasse der Lohnabhängigen sein.

Werner Bolzhauser betont im Interview, dass, obwohl „Fidelio“ eine „Befreiungsoper“ sei, sie ihren gattungstypischen Charakter beibehalte, sie also trotz allem illusorisch bleibe. Dieser Widerspruch zwischen Befreiung und Illusion sei nicht aufzulösen:

„Ja, ich konnte kein gutes Ende machen und sagen: Jungs, ihr seid jetzt befreit, weil, das ist nicht so. Und wie kommt man jetzt in dieser Opernillusion, Oper hat für mich immer so etwas Illusionäres in sich: Der wird befreit und alles ist OK, es geht gut aus und Happy End aber ich könnte kein Happy End machen bei der Geschichte und dann muss man halt einen anderen Schluss suchen“ (Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 4).

Eine ähnlich pessimistische Sicht auf die Entwicklung der politisch-ökonomische und sozialen Verhältnisse haben die wohnungslosen und langzeitarbeitslosen Mitwirkenden des Stücks, so auch Christa:

„Da wird sich gar nichts ändern, im Gegenteil. Jeder, der noch einen normalen Job hat, endet hinterher auch mit 1,50 und zwar nur, um Gehälter oder sonstiges flach zu halten. (--) Genauso wie das Ende“ (Christa, Interview 2, S. 20)

Während des Interviews mit den Darstellern kamen diese, darauf angesprochen, ob sie mit dem negativen Ende einverstanden seien, sehr schnell auf eigene Erfahrungen mit Arbeitslosigkeit und besonders auch mit behördlichen Schikanen zu sprechen (vgl. Interview 2, S. 20-24).

Das gewählte Ende scheint Ausdruck ihrer tatsächlichen Lebensrealität zu sein.

7.3 Zusammenfassende Aspekte der Theaterarbeit mit Wohnungslosen anhand der Dramaturgie von „Fidelio – ein Theaterstück“

7.3.1 Politische Aspekte

Im Stück wird zunächst die Realität von Wohnungslosen und Langzeitarbeitslosen sehr anschaulich dargestellt. Materielle Armut und damit verbunden fehlende Möglichkeiten zu einer erfüllten Lebensgestaltung kommen zur Sprache oder werden mit anderen Mitteln (monotoner Eröffnungstanz) verkörpert.

Verschiedene Problemlagen, von denen die Darsteller auch persönlich betroffen sind, werden beispielsweise in der speziellen Variante des Gefangenenchors („Ich fühle mich gefangen in ...“) ausgedrückt.

In der düsteren Schlusszene werden sehr eindrücklich der immer stärker werdende Druck auf die Lohnabhängigen und die Konkurrenz um die immer knapper werdenden Arbeitsplätze thematisiert.

Enthalten ist auch eine zum Teil sehr radikale Systemkritik („Ich fühle mich gefangen im Kapitalismus / Demokratie“).

7.3.2 Theatertheoretische Aspekte

Besonders deutlich wird der Einfluss des Epischen Theaters von Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Werner Bolzhauser sieht auch Brecht als eines seiner wichtigsten Vorbilder (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 4).

Die zahlreichen Verfremdungseffekte im Stückaufbau und in der Handlung selbst lassen

diese Einflüsse erkennen. Der Gefangenenchor und die nachfolgende „Zitatenlese“ zum Stichwort „Freiheit“ erinnern ihres ironisch-satirischen Charakters wegen auch ein Stück weit an die Politische Revue Piscators.

Die zahlreichen stummen Tanzeinlagen wiederum erweisen in ihrer Körperbetonung Antonin Artauds Theaterkonzept Reverenz. Die buchstäbliche „Verkörperung“ der Lage der Wohnungslosen durch die Darsteller, die mehr oder weniger sich selbst spielen, wird zu einer Art unfreiwilligem „Method Acting“. Die „Einfühlung“ der Schauspieler in ihre Lebenssituation steht dabei keineswegs im Widerspruch zur durchaus politischen Intention des Stücks. Im Gegenteil wird ihre zwangsläufig sehr realistisch dargestellte Lage mit einer deutlichen Kritik an den Verhältnissen verknüpft. Erst wenn der Zuschauer die Möglichkeit hat, sich in die persönliche Realität der Betroffenen hinein zu versetzen, kann ihm die Notwendigkeit nach Änderung der Verhältnisse bewusst werden. Eine strikte Abgrenzung zwischen Verkörperung einer Figur und der Funktion der Figur als bloße Schablone der Zurschaustellung der Verhältnisse, wie sie Brecht vornimmt, scheint daher fragwürdig.

7.3.3 Aspekte der Persönlichkeitsentwicklung

In der Aufführung beziehungsweise in der Dramaturgie des Stückes werden auch einige positive Effekte auf die Persönlichkeit, das Selbstvertrauen und das künstlerische Selbstbewusstsein der Darsteller erkennbar.

Christa überraschte ihre Kolleginnen mit ihren Fähigkeiten im Balletttanz. Diese Improvisation wurde fixiert und Bestandteil des Stückes und überdies mit der Definition des Über-Ich-Phänomens kommentiert. Uwe entdeckte sein Gesangstalent wieder, mit dem er schon in seiner frühesten Jugend als Darsteller in Kindertheateraufführungen überzeugte. Seine Fähigkeiten konnte er besonders im Duett Fernando-Florestan mit seinem professionellen Sängerkollegen nach Jahren endlich wieder unter Beweis stellen. Auch für René bot die Arbeit am Stück die Möglichkeit der Entfaltung seiner künstlerischen Fähigkeiten, die ihm, seit er in Deutschland lebt, bislang nicht geboten hatte. In der Verkörperung Bösewicht Pizarro fand er eine für ihn überaus interessante Rolle, die er gerne erneut, diesmal mit Gesangspart spielen würde (vgl. René, Interview 2, S. 24).

Von seinem Gefangensein in der Sprache, das er im Stück äußert, konnte er sich, nach eigenen Aussagen, im Verlauf der Proben und Aufführungen schon ein Stück weit befreien (vgl. ebd., S. 3).

Im Stück selbst ist demzufolge an mehreren Stellen offensichtlich, wie sehr durch das

Theaterspiel im Allgemeinen und Techniken der Improvisation im Besonderen kreative Potentiale wieder zur Entfaltung gebracht werden können und dies auf ein positives Selbstkonzept wirken kann.

8. Einfluss verschiedener Theaterformen auf die Arbeit von „Kultur am Rande“

8.1 Das politische Theater

8.1.1 Die politische Revue

Typisch für die Agitprop-Theater der 1920er Jahre und ihrer speziellen Theaterform der „Politischen Revue“ sind die kollektive Arbeit an den Stücken, der kabarettistische Charakter und das Spiel an öffentlichen Orten wie Marktplätzen oder Dorfangern.

In „Fidelio – ein Theaterstück“ sind es nur einzelne Elemente, die an dieses Konzept angelehnt sind. Abgesehen von der gemeinsamen Entwicklung des Projekts, die auch ein Wesensmerkmal aller Arbeitertheater der Weimarer Republik ist, können im Stück selbst beispielsweise die satirischen Reflexionen zum Freiheitsbegriff genannt werden (vgl. Bolzhauer 2007, S. 8f.).

Im Vorfeld der Aufführung wurde die Hochzeitsfeier einer Darstellerin auf dem Esslinger Marktplatz gleichzeitig zur Generalprobe Schalmeien-Ouvertüre des zweiten Akts. Damit wurde zwar keine „Politische Revue“ gezeigt, die Form der Aufführung in Gestalt des „Unsichtbaren Theaters“ war aber eine ähnliche.

In den über mittlerweile über zwanzig Jahren der Esslinger Kulturarbeit mit Wohnungslosen waren Straßentheateraufführungen immer wieder von Bedeutung.

Das Stück „Wir über uns“ (1989), aufgeführt in der Esslinger Fußgängerzone, stellte sogar den Beginn der Theaterarbeit von „Kultur am Rande e.V.“ dar.

Hier überschneiden sich die Vorstellungen von Piscator, Wolf und Anderen mit denen der Vereinsmitglieder. Das Theater soll der breiten Bevölkerung zugänglich gemacht werden und daher auch in der Öffentlichkeit stattfinden.

8.1.2 Das Dokumentarische Drama

Kennzeichnend für dieses ebenfalls von Erwin Piscator entwickelte Konzept ist die Vorstellung, dass das Individuum immer Teil eines größeren gesellschaftlichen Ganzen ist und von diesem wesentlich geprägt wird. Individuelle und innere Erklärungsansätze zum Bewusstsein des Einzelnen sowie fatalistische und „übernatürliche“ Einflüsse (Gott, Schicksal, Karma usw.) entfallen. Das Bewusstsein des Individuums wird von seinem gesellschaftlich-politischen Kontext, vom gesellschaftlichen Sein bestimmt.

Piscator bringt seinen historisch-materialistischen Ansatz dadurch zum Ausdruck, dass er als dramaturgische Mittel Projektionen, Lichtbilder und Filmszenen in seine Inszenierungen mit einbaut. Diese enthalten meist aktuelle politische Bezüge; zu Piscators Zeit hauptsächlich vor dem Eindruck des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegszeit.

In „Fidelio – ein Theaterstück“ werden im Gegensatz zu Piscators „Dokumentarischem Theater“ keine aktuellen politischen Reden oder Originaldokumente eingesetzt. Auch in anderen Inszenierungen des Vereins tauchen diese eher selten auf. Die Verfremdungstechnik der Projektionen ist jedoch, sowohl im „Fidelio“ als auch in anderen Inszenierungen häufig verwendetes dramaturgisches Mittel.

In den Produktionen des Vereins wird stets auf die politisch-gesellschaftliche Lage Bezug genommen. Dies geschieht aber weniger mit direkt aktuellem Bezug, wie beispielsweise anhand von Zeitungsmeldungen.

Insgesamt sind es eher die Theorie der Verfremdung und der methodische Einsatz der Verfremdungseffekte als die Form des Dokumentarischen Theaters selbst, die für „Kultur am Rande“ von Bedeutung sind.

8.1.3 Das Epische Theater

Brechts Einfluss ist in der Theaterarbeit von „Kultur am Rande“ durchgehend erkennbar. Mit dem Lied der Arbeitslosen aus dem „Brotladen“-Fragment wird dem bekanntesten Vertreter des Epischen Theaters im „Fidelio“, wie auch bereits in zahlreichen früheren Produktionen, Reminiszenz erwiesen.

Der Inhalt des Chors gibt treffend die Lage armuts- und wohnungsloser Menschen in den bestehenden Verhältnissen wider. Nicht nur die politische Thematik des lyrischen und dramatischen Werks von Bertolt Brecht, sondern vor allem auch die dramaturgischen Mittel, mit denen er die Zustände sichtbar machen will, werden in den Esslinger Bühnenprojekten herangezogen.

Ein wichtiger V-Effekt ist stets die bewusste Einbindung des Zuschauers. Diese zeigt sich im „Fidelio“ in der mehrmaligen, erzählend-kommentierenden, direkten Ansprache des Publikums.

In früheren Projekten war die Einbindung des Zuschauers noch stärker. Im „Umschuler-Monolog“ aus „Hundskälte – sechs Minidramen“ (1997) trat ein Wohnungsloser, ausgestattet mit einem Seesack, auf die Bühne und unterwies das Publikum, wie man „auf Platte“

überleben könne. Der Schauspieler berichtete dabei aus eigenem Erleben beispielsweise von Problemen der illegalen Jagd und des „Schwarzfischens“. Während seiner „Umschulung“, einer Satire auf sinnlose Programme der Arbeitsämter, zog er seine Kleidung aus. Am Ende des Monologs holte er – völlig nackt – feine Kleidungsstücke aus seinem Seesack, warf diesen in die Menge und erklärte dem überraschten Publikum, dass es diesen Seesack sicher mal benötige. Er selbst müsse nun zur nächsten Party (vgl. Werner Bolzhauser, Interview 2, S. 26).

Im „Fidelio“-Stück selbst stechen neben der Hinwendung an die Zuschauer weitere V-Effekte hervor. Besonders die zahlreichen Textbrüche beziehungsweise der eklektizistische Stückaufbau aus beispielsweise Elementen der Opernhandlung, Zitaten, Biographischem der Protagonisten, Wortspielen oder Gesangseinlagen machen eine Linearität der Handlung beziehungsweise jegliche „Handlung“ im eigentlichen Sinne unmöglich.

Damit ist auch eine Einfühlung der Zuschauer in das Geschehen ausgeschlossen. Die so geschaffene Distanz zum Publikum wird mit dessen Einbeziehung durch direkte Ansprache wiederum aufgehoben. Die Handlung des Publikums soll durch diese Dialektik vom bloßen Nachempfinden auf die qualitativ höhere Stufe der politischen Bewusstwerdung entwickelt werden.

Ob diese innere Entwicklung des Zuschauers tatsächlich mit den Mitteln der Verfremdung bewirkt werden kann, ist zweifelhaft und berührt die alte Streitfrage, ob Kunst denn tatsächlich etwas verändern könne. Werner Bolzhauser sieht die Bewusstseinsveränderung aus seinen Erfahrungen mit „Kultur am Rande“ auch als einen langwierigen, viele Jahre dauernden Prozess an:

„Es muss Beständigkeit da sein. Ich merke die Auswirkungen, was die Akzeptanz angeht. Das WLB hat uns zum Beispiel schon um Kooperation gebeten, anfangs (1988) haben sie über uns noch die Nase gerümpft. Das Politische liegt darin, dass es über den Tag hinausgeht. Insofern kann Kunst „Waffe“ sein. Unsere Arbeit ist wichtig für die Menschen selbst, aber auch für die Gesellschaft. Wir machen einen Angriff auf das Bewusstsein der Normalos, insofern hilft das auch wieder den Leuten“ (Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 5).

8.2 Theater der politischen Bewusstwerdung

8.2.1 Das Theater der Befreiung (Augusto Boal)

Die Forderung Augusto Boals, dass sich das Volk das Theater selbst aneignen müsse, und sein Verständnis, dass jeder Mensch ein Künstler sei, sind Grundsätze, die auch in der Arbeit von „Kultur am Rande e.V.“ sichtbar werden. Der humanistische Kulturbegriff des Vereins, „Kultur ist wie der ganze Mensch lebt“ (<http://www.kulturamrande.de/wir.htm>), ist ein Gegenentwurf zur herrschenden Kulturpolitik, die, so der Verein in seiner Selbstdarstellung, den künstlerischen Fähigkeiten von sozial Ausgegrenzten keine oder nur geringe Beachtung schenke (vgl. ebd.).

Boals Absage an den bürgerlichen Kulturbetrieb ist verbunden mit der Forderung nach Abschaffung der bisherigen Rollenzuschreibung im Theater. Theaterproduzent und passiver Zuschauer sollen nach der An- beziehungsweise Enteignung der Bühne ersetzt werden durch einen kollektiven Dramatiker. Das Volk selbst soll zum Produzenten eines eigenen Theaters werden, das seine Interessen vertritt und seine klassenspezifische Sichtweise darlegt.

Nach Boals Vorstellung wird der Zuschauer seiner Passivität enthoben und in einem Entwicklungsprozess zum bewusst handelnden Akteur und über die Bühne hinaus zum aktiven, politisch-handelnden Menschen.

Wie bereits angeführt, fehlt es Wohnungslosen an ausreichenden Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe. Die von Boal konstatierte passive Zuschauerrolle ist daher nicht allein auf die einzelne Theateraufführung selbst beschränkt, sondern kann als Metapher auf die gesamte bürgerliche Kultur übertragen werden. Der Wohnungslose wird in seinen kulturellen Bedürfnissen nicht berücksichtigt. Teure Eintrittskarten kann er sich nicht leisten. In der herrschenden Kultur, die immer eine Kultur der Herrschenden ist, spielen er und seine Lebenswelt keine Rolle. So steht er, wenn er nicht schon im Foyer abgewiesen wird, als einflussloser, passiver Zuschauer einem elitären Kulturbetrieb gegenüber.

Der Prozess der Bewusstwerdung als Bedingung zur Aneignung der Kultur verläuft nach Boal über mehrere, bereits ausführlich dargestellte, Phasen. Für jede einzelne dieser Phasen gibt Boal Beispiele szenischer Umsetzungen an, die verschiedenen Techniken aus den Bereichen der Schauspielausbildung und der Improvisation ähneln. Diese Techniken sind immer Training und bewusste Auseinandersetzung zugleich.

Uwe berichtet im Interview von einer Improvisationsaufgabe, welche den Schauspielern in

der Vorbereitungsphase gestellt wurde und die, abgesehen von dem Aspekt des Schauspieltrainings, auch Anlass zu politischer Reflexion bieten kann:

„(D)ann haben wir Gerichtsverhandlungen gemacht, ich war ein Richter. Ich bin, ich bin nach Hause, ich habe Tage lang abends mit meiner Frau drüber gesprochen, was das für ein Scheißdreck ist, was ich tue. Ich hab mich aufgerieben, gell.

Ich hab gesagt: Ich mach die Scheiße nicht. Ich hab das persönlich genommen, äh, (-) wenn ich einen Richter gespielt hab und, und andere Leute gehen hin und, und fallen mir in der Gerichtsverhandlung in den RÜCKEN!“ (Uwe, Interview 2, S. 5; Hervorhebung als Akzentuierungsmerkmal im Interviewtranskript)

Auch bei Boal haben bereits die im Schauspieltraining angewandten Methoden oft insofern einen politischen Charakter, dass in ihnen soziale Rollen (Polizist, Arbeiterin, Bankier) zunächst stumm verkörpert und in der Folge bis hin zur Aufführung, beispielsweise im „Unsichtbaren Theater“, immer weiter verbessert und verfeinert werden. Bereits im Theaterport ist eine Reflexion über soziale Rollen, genauer: über ihre Funktion im System, angelegt. Das genannte „Richter-Spiel“ könnte möglicherweise als bewusste Auseinandersetzung mit staatlicher Gewalt und ihren Funktionären gedacht gewesen sein. Schließlich ist dies auch Thema im „Fidelio“. In der Bearbeitung des Stoffes durch „Kultur am Rande e.V.“ wird ausgehend von der Figur des Rocco die Rolle des Beamten als stabilisierende Stütze des Systems sehr ausführlich behandelt.

Leichte Anklänge an die Boalsche Form des „Unsichtbaren Theaters“ finden sich in der Erarbeitungs- wie in der Probephase von „Fidelio – ein Theaterstück“.

Zu Beginn der Arbeit am Stück stand zunächst die Auseinandersetzung mit der Gattung Oper. Dazu musste die Schwelle zu dieser bürgerlichen Institution erst übertreten werden. Die Mitwirkenden fuhren daher zu einer Opernvorstellung nach Stuttgart:

„Wir sind in die Oper nach Stuttgart und zwei Drittel haben sich neue Klamotten gekauft. Das Ganze ging vier Stunden und wir haben in der Pause Smalltalk gehalten mit Leuten. Es war einfach ein tolles Erlebnis“ (Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 2).

Die am Projekt Beteiligten, von denen viele zum ersten Mal überhaupt mit dem Genre in Berührung kamen, konnten einerseits vor Ort die Charakteristika einer Oper studieren und

kamen andererseits „undercover“, und nicht als Wohnungslose geschweige denn künftige „Opern“-Akteure, mit bürgerlichen Konzertbesuchern ins Gespräch.

Zu einer weiteren „unsichtbaren“ Theateraufführung wurde die Generalprobe der Schalmeienspieler aus dem „Fidelio“-Stück. Diese wurde verbunden mit einem Hochzeitsständchen für eine Darstellerin. Die Passanten wurden so zu unbewussten Zuschauern einer Theaterszene.

Bezüglich des Theaterkonzepts von Augusto Boal scheinen für den Verein „Kultur am Rande“ besonders die Forderung nach bewusster Aneignung der Kultur von Bedeutung. Methodisch gesehen sind es bestimmte Techniken einer Improvisation sozialer Rollen, die seine Einflüsse erkennen lassen.

Besonders erwähnenswert ist jedoch die Synthese der scheinbar gegensätzlichen Konzepte Stanislawskis und Brechts zu einem Ansatz, der politisches Theater mit der Entwicklung des Bewusstseins verbindet.

8.3 Theater der inneren / individuellen Seite

8.3.1 Theater der Grausamkeit (Antonin Artaud)

Artauds stark körperzentriertes Schauspielkonzept findet auch in Projekten von „Kultur am Rande e.V.“ seinen Niederschlag. In „Obdachlose nähern sich Oskar Schlemmer“ (1997) werden von mehreren, in grotesker Kostümierung auftretenden, Darstellern Ballettszenen des Stuttgarter Malers und Bühnenbildners Oskar Schlemmer getanzt. Die Szenen leben allein von den Tanzdarbietungen und der eigens dafür von Matthias Thurow komponierten Musik. Sprache taucht als Ausdrucksmittel erst gar nicht auf.

Artaud, der die Sprache als Verstellung der Realität betrachtete, und sie deshalb fast vollständig außen vor ließ, gab körperbetonten Ausdrucksformen wie dem Tanz (mit musikalischer Begleitung) eindeutig den Vorzug.

Ist der Ausbau des eigenen Körperbewusstseins ein wichtiges Element jeder Schauspielerausbildung, kann der überzeugende Einsatz körperlicher Mittel auch bestimmte Defizite im sprachlichen Bereich, also beispielsweise Schwierigkeiten beim Erlernen von Texten ausgleichen.

In der „Fidelio“-Inszenierung waren die Tanzeinlagen ein wichtiges Mittel zur Kompensation fehlender technischer und – besonders im Hinblick auf die Ouvertüre – musikalisch-orchestraler Ausstattung. Die von Artaud geforderte besondere Gewichtung körperlicher

Aspekte kann, dies zeigen gerade auch die Tanzeinlagen bei „Fidelio – ein Theaterstück“, ein sehr ausdrucksstarkes, lebendiges Element der Inszenierung sein.

8.3.2 Das Arme Theater

Die Bedeutung der Theatertheorie von Jerzy Grotowski für „Kultur am Rande“, unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierungsmerkmale seines „Armen Theaters“, werden nachfolgend anhand des Vergleichs der Produktionen „'Kaspar' nach Peter Handke“ und „Fidelio – ein Theaterstück“ herausgearbeitet. Zunächst soll die „Kaspar“-Aufführung selbst untersucht werden.

Exkurs: „'Kaspar' nach Peter Handke“

Auch das aktuelle Projekt von „Kultur am Rande“, die Produktion „'Kaspar' nach Peter Handke“, am 07. Juli 2008 in der Spinnerei, Maille 3 in Esslingen uraufgeführt, hat einen politischen Anspruch und handelt von der Gefangenschaft des Einzelnen in der Gesellschaft beziehungsweise in einem Herrschaftssystem. Gewalt als Instrument der Herrschaft und des Staates tritt in diesem Stück allerdings nicht als physische Gewalt zutage, sondern als „Sprachfolter“. Die Sprache wird zum Mittel der Internalisierung von Herrschaftsstrukturen in der Psyche des Individuums. Sie ist Werkzeug zur Ordnung der Welt. Der Einzelne, der sich der Sprache (der Herrschenden) unterordnet, erkennt damit zugleich die Ordnung selbst an.

Der Protagonist des Ein-Personen-Dramas, Kaspar, tritt zunächst mit einem einzigen Satz in Erscheinung, den er ständig wiederholt: „Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist“ (Handke 1972, S. 13). Mit diesem semantisch für den Zuschauer und für Kaspar selbst bedeutungslosen Satz, einer leichten Abwandlung einer Aussage, die von der realen historischen Figur Kaspar Hauser überliefert ist („Ä sechtene möchte ih wähn, wie mei Vottä wähn is.“ (Nägele / Voris 1978, S. 82f.)), versucht er, sich und seine Individualität gegen einen Chor von Stimmen zu behaupten.

Die „Sprachfolter“, bestehend aus dadaistisch konstruierten, sinnlosen Aussagen wie „Der Tisch ist dir ein Ekel. Aber der Stuhl ist ein Ekel, weil er kein Tisch ist“ (Handke 1972, S. 26), läuft vom Band und soll die Sprechweise von Ansagern, Telefonstimmen, der Zeitansage und ähnlichem (vgl. Handke 1972, S. 7) imitieren. Für die Produktion von „Kultur am Rande“ wurden die Chorstimmen im Studio eingespielt.

Kaspar benutzt seinen eigentlich bedeutungslosen Satz als Geste der Selbstbehauptung und Rebellion gegen die Tyrannei der Sprache, bis seine Rede schließlich vom Chor dekonstruiert wird und Kaspar sich den Verhältnisse fügt. Er stammelt, verdreht seinen Satz, verstummt schließlich und beginnt dann, andere, sozial erwünschte, Sätze zu sprechen: „Der Aufbau der Sprache in Kaspar ist gleichzeitig der Aufbau eines Ordnungssystems“ (Nägele / Voris 1978, S. 83). Die Schlüsselwörter im Bühnentext sind dabei: „Ordnen. Stellen. Legen. Setzen.“ (Handke 1972, S. 24). Die gewünschte Anpassung an die Verhältnisse und deren Aufrechterhaltung durch den Einzelnen manifestiert sich schließlich in Sätzen Kaspars, die entweder sinnlose aber unumstößliche Aussagen sind oder für ebenso unumstößlichen Aberglauben stehen. Doch gerade diese Sätze lassen erkennen, dass auch die bestehende Ordnung vermeintlich unveränderlich („selbstverständlich“) ist und im Sinne der Herrschenden bestehen bleiben soll:

„Je mehr Holz auf dem Dach, desto mehr Schimmel im Backofen. (...) Es ist selbstverständlich, daß der Mehlsack die Ratte erschlägt. Es ist selbstverständlich, daß das heiße Brot die Kinder zu früh zur Welt kommen läßt. Es ist selbstverständlich, daß weggeworfene Streichhölzer eine Vertrauenskundgebung einleiten“ (Handke 1972, S. 48).

Nach und nach treten nun im Stück mehrere „Kaspars“ auf die Bühne, wodurch das Individuum völlig austauschbar wird. Die anderen „Kaspars“ versuchen jedoch, die erlernten Sätze des ursprünglichen Kaspar zu stören, wodurch das bestehende System wieder in Frage gestellt wird (vgl. Nägele / Voris 1978, S. 84).

Werner Bolzhauser begründet die Wahl des Stückes mit der Manipulation, der jeder Einzelne im real existierenden Gesellschaftssystem ausgesetzt ist, nicht zuletzt aber auch mit realen Problemen aus dem Alltag von Wohnungslosen bzw. Langzeitarbeitslosen:

„Im Grunde geht's darum, wie ein Mensch durch Sprache, durch Sprechfolter (...) verletzt wird oder (...) manipuliert wird. (-) Und sich dagegen erst anpasst und wehrt. (-) Das könntest du auch übersetzen mit: (-) Dass du durch Ämter manipuliert wirst oder durch Schule oder durch (-) deine Arbeitslosigkeit oder wie immer auch. (...) Ja, und mich hat halt gereizt an dem Stück gerade (...) diese Verfremdung durch Sprache. Also durch eine Folter. (-) Und so eine Folter ist auch Arbeitslosigkeit. Folter ist auch (-) Umgang mit, von Behörden manchmal und solche Dinge.“ (Werner Bolzhauser, Interview 2, S. 14f.)

Grotowski an. Im Folgenden soll dies ein Vergleich zwischen „**Fidelio** – ein Theaterstück“ und „**Kaspar**“ unter den Gesichtspunkten

- a) Rolle des Schauspielers,
- b) Schauspieler-Zuschauer-Bezug
- c) Musik,
- d) Requisiten und
- e) Spielort

verdeutlichen:

a) **Rolle des Schauspielers:** Das Konzept Grotowskis zeichnet sich in diesem Punkt durch eine starke Exposition des Schauspielers in direkter Nähe zum Publikum aus, was man, wie eine Großaufnahme im Film, als *close up* bezeichnet (vgl. Wondrak 2007, S. 53). Im „**Kaspar**“ steht die Schauspielerin auf einem holzverkleideten Granittrog, in dem ursprünglich Zwirn für die Spinnerei gefärbt wurde. Das Publikum sitzt auf engstem Raum darunter, der Darstellerin „zum Greifen nahe“, wenngleich die Bühne sehr überhöht ist und somit wieder eine gewisse, wenn auch nur geringe Distanz zu den Zuschauern geschaffen wird:



(Eßlinger Zeitung, 09.07.2008)

In der „**Fidelio**“-Inszenierung hingegen herrscht, wie in „klassischen“ Theateraufführungen üblich, eine große Entfernung zwischen Schauspielern und Publikum. Diese räumliche

Distanz von Bühne und Auditorium wird versuchsweise zwar nicht strukturell, aber im Beziehungsaspekt, durch eine direkte Ansprache des Publikums aufgebrochen (vgl. Bolzhauser 2007, S. 1f.) – ein Verfremdungseffekt im Sinne Brechts.



(Foto: Werner Bolzhauser)

b) Schauspieler-Zuschauer-Bezug: Hier sieht Grotowski eine sehr spezifische Raumgestaltung mit der Schaffung eines unmittelbaren Schauspieler-Zuschauer-Bezugs vor. Dabei werden die Zuschauer in das Bühnengeschehen, wenn auch nur mit einer passiven Rolle, integriert (vgl. Wondrak 2005, S. 53).

Wie unter a) bereits ausgeführt, trifft dies auf die Inszenierung von „Kaspar“, allein schon wegen der räumlichen Nähe, in ungleich stärkerem Maße zu als auf „Fidelio – ein Theaterstück“, bei dem die Bühne insgesamt eher der für Opern typischen Guckkastenbühne entspricht, der Zuschauer folglich eher die klassische Rolle des reinen Rezipienten einnimmt.

c) Musik: Naturgemäß ist der Einsatz der Musik in der, wenn auch sehr frei und mit einer stärkeren Tendenz zum Dramatischen hin bearbeiteten „Fidelio“-Version von großer Bedeutung. Die Ouvertüre, der Gefangenenchor, einzelne Arien, Duette, Quartette, Märsche, Terzette, Melodram und weitere wurden in der Aufführung von CD abgespielt. Die Soloteile des Gefangenenchors (vgl. Beethoven 1814 / 1997, S. 59ff.) wurden beide (Erster und Zweiter Gefangener) von einem, „Caruso“ genannten, ausgebildeten Opernsänger gesungen (vgl. Bolzhauser 2007, S. 6f.).

Das Finale des zweiten Aktes (vgl. Beethoven 1814 / 1997, S. 105ff.) wurde von CD einge-

spielt, den Part des Don Fernando übernahm wieder „Caruso“, während Uwe den Florestan sang (vgl. Bolzhauser 2007, S. 15).

Die Introduction des zweiten Aufzugs wird ersetzt durch ein Schalmeyquartett (vgl. Bolzhauser 2007, S. 11).

Im „Kaspar“ wurde dagegen weitgehend auf Musik verzichtet. Lediglich am Ende wurden Auszüge aus dem einflussreichen Album „Machine Gun“ des Free-Jazz-Musikers Peter Brötzmann (http://www.lastfm.de/music/Peter+Br%C3%B6tzmann/_/Machine+Gun) als „Chaosgeräusche“ eingesetzt.

Auch hier, im spärlichen Einsatz von Musik, zeigt sich wieder die Nähe der „Kaspar“-Inszenierung zum Grotowski-Konzept, nach dem musikalische Elemente sogar völlig ausgelassen werden sollen und der Schauspieler allein durch seine Stimme und durch Körpereinsatz wirken soll (vgl. Wondrak 2007, S. 53).

d) Requisiten: Grotowski fordert, Requisiten nur sehr spärlich und minimalistisch einzusetzen. Aus einfachen Gegenständen sollen „Welten erschaffen“ (Grotowski, zit. n. Wondrak 2007, S. 53) werden. Die Requisiten der Aufführung von „Kaspar“ bestehen aus einem hölzernen Schaukelpferd, einer so genannten „Berberwohnung“ (Rucksack, Isomatte, Schlafsack, Kocher), einzelnen Bildern, zwei Hockern, Blechtellern und einer Vase mit Blumen.

Diese wenigen Gegenstände sind zum Teil sehr aussagekräftig, erschaffen also im Sinne Grotowskis Gedanken- und Lebens-„Welten“. Das Schaukelpferd ist ein Hinweis auf das Spielzeug, das Kaspar Hauser bei seiner Entdeckung mit sich führte, während die „Berberwohnung“ die Lebensrealität von Wohnungslosen zeigt. Die restlichen Gegenstände stehen, so wie von Peter Handke in seiner Regieanweisung gewünscht, relativ beziehungslos zueinander, „sogar geschmacklos, so, daß die Zuschauer in den ausgestellten Gegenständen die Bühne erkennen“ (Handke 1972, S. 9). Handke will also hierbei, wie Brecht, die Bühne als Bühne erkennbar machen und als Illusion entlarven.

Auch bei der aufwändigeren Inszenierung von „Fidelio“ sind die zahlreicheren Requisiten – unter anderem Würfel als Sitzgelegenheiten, Geschirr und Besteck bei der Essensausgabe, ein Gaze-Vorhang, ein „Marterpfahl“ mit Botschaften – sehr einfach. Ebenso werden hier, beispielsweise mit den Requisiten der Essensausgabe, mit einfachen Methoden wichtige Aspekte von Armut und Wohnungslosigkeit sichtbar gemacht. Mit minimalistischen Mitteln soll einerseits große Wirkung erzielt werden, andererseits sind aber auch finanzielle Aspekte von Bedeutung (vgl. Werner Bolzhauer, Interview 1, S. 5).

In beiden Inszenierungen wird deutlich, dass die Schauspieler und ihr Einsatz auf der Bühne im Vordergrund stehen sollen. In der Wahl und der Bedeutung der Requisiten nähern ist beide Male der Einfluss von Grotowskis „Armes Theater“ erkennbar, auch wenn im krassen Gegensatz dazu bei „Fidelio“ an einzelnen Stellen verschiedene technische Mittel (Lichteffekte, Nebel) eingesetzt wurden. Diese dienten wiederum vor allem dazu, schauspielerische Defizite auszugleichen und in gewisser Weise den Sehgewohnheiten der Zuschauer Rechnung zu tragen (vgl. ebd.), was einen starken Widerspruch zur Authentizität ausmacht, die Grotowski vom Schauspieler einfordert.

e) Spielort:

Grotowskis „Armes Theater“ zeichnet sich nicht zuletzt durch seinen experimentellen Charakter auch in der Wahl des Spielorts aus. Eine Begrenzung der Zuschauerzahl auf nur wenige Personen, die als Beobachter an einem Experiment teilnehmen (vgl. Wondrak 2005, S. 53), verleiht dem Theater den Charakter einer „Werkstatt“.

Die Uraufführung der Produktion „'Kaspar' nach Peter Handke“ wurde bewusst nicht als Premiere angekündigt, die Zahl der verfügbaren Karten war auf nur 20 Stück begrenzt. Der Spielort selbst, ein altes, in 1758 erbautes Spinnereigebäude, das von „Kultur am Rande“ gemietet wird und das in den letzten 20 Jahren Schauplatz zahlreicher kultureller Veranstaltungen des Vereins war, ist auch funktionell und atmosphärisch einer „Werkstatt“ sehr ähnlich. Die Bretter der Bühne befinden sich auf einem Trog, der zur Färbung des Zwirns diente, der Zuschauerbereich liegt direkt davor im ehemaligen Maschinenraum, in dem mittels Wasserkraft der Zwirn gesponnen wurde.

Im Anschluss an die Uraufführung von „Kaspar“ fand ein Werkstattgespräch zwischen Zuschauern und Mitwirkenden statt. Die dort geäußerten Anregungen sollen aufgenommen werden und bei der weiteren Bearbeitung berücksichtigt werden:

„Wir haben das ja ganz absichtlich nicht als Premiere oder so auch (-) ausgegeben, (-) sondern einfach so als Werkstattshow, (fingierte) Werkstatt, (-) um dann mal vielleicht zu einer Premiere zu kommen. (--) Und auch so als Gesprächsanlass. Also es kommen von der FH elf Leute und anschließend der Professor für Theater, () vom Kulturreferat kommt jemand, () die ehemalige Geschäftsführerin von der ARGE. Also es kommen ganz interessante Leute.“

(Werner Bolzhauser, Interview 2, S. 15)

Hier werden der Aspekt der Improvisation und der Prozesscharakter des Stückes deutlich,

was in den Theorien Grotowskis, Eberts und anderen sowie vor allem auch in der Praxis des Theaters mit Wohnungslosen eine bedeutende Rolle spielt.

Die Methode, Proben zu einem Stück nach einer Versuchsaufführung wieder aufzunehmen, um die Wirkung einzelner Mittel zu verbessern, war jedoch auch für Bertolt Brecht charakteristisch (vgl. Grimm 1984, S. 25).

In seinem Werkstattmodell hinsichtlich Spielort, Zuschauerzahl und Möglichkeit der Kritik und Anregung für weitere Aufführungen unterscheidet sich „Kaspar“ völlig von „Fidelio – Ein Theaterstück“, das in einer großen ehemaligen Lagerhalle gespielt wurde und die Zuschauer nicht in den Prozess mit einbezog. Die eher klassische Bühnensituation und, damit verbunden, die dem Zuschauer zugeschriebene passive Rolle wurde aber durch Brechtsche Verfremdungseffekte, wie beispielsweise die direkte Ansprache des Publikums, teilweise relativiert.

Generell ist der Einfluss der Theaterkonzeption Jerzy Grotowskis bei der „Kaspar“-Inszenierung, besonders hinsichtlich ihres Werkstattkonzepts, der Unmittelbarkeit zwischen Schauspieler und Publikum sowie der Musik, deutlicher als bei „Fidelio“. Der Aspekt der Improvisation überwiegt jedoch bei letzterem Projekt. So flossen bei „Fidelio“ weit mehr biographische Aspekte ein und wurden nur einige wenige Auszüge aus dem eigentlichen Opernlibretto verwendet. Im Gegensatz dazu ist „Kaspar“ vorlagengetreuer und sicherlich auch das textlich anspruchsvollere Projekt von beiden, welches von den Mitwirkenden für ein Laientheater relativ viel Vorerfahrung auf der Bühne verlangt.

9. Theaterarbeit und Persönlichkeitsentwicklung

Unter dem Gesichtspunkt der Improvisation wurden bereits einige Aspekte der Persönlichkeitsentwicklung ausgeführt. Insbesondere die positiven Effekte auf das Selbstkonzept, die Stärkung des Selbstvertrauens und die Verbesserung der sozialen Interaktion sind von Bedeutung. Die interviewten Schauspieler bestätigen, dass ihnen durch die Mitarbeit am Projekt wieder Perspektiven aufgezeigt werden konnten. Uwe hebt hier die Strukturierung des Alltags und die Stärkung seines Selbstkonzepts hervor:

„Und sagen wir mal, (.) trotz der Umstände, die damals geherrscht haben, Lebensumstände, soziale Verhältnisse und so weiter, dass ich da irgendwo ein Ziel gesehen hab und irgendwie ein bisschen Struktur wieder in meinen Alltag reingebracht hab. (.) Das war für mich damals sinnvoll, um wieder was zu tun, was mir selber auch gefällt. (...)

Das sind so die versteckten Talente, die da irgendwo wieder zum Vorschein kamen, ja (.) und, (.) kann man so sagen, (-) dass ich mich vom ersten Moment an für das Ganze dermaßen verschrieben hab, (--), dass ich gesagt habe, das Ding wird laufen und das werden wir im September aufführen und dann wird das gut, egal, komme, was wolle. (.) Ich hänge mich da voll rein und mir persönlich hat das Ganze einfach diesen Drive gegeben, dass ich gesagt hab: Okay, gut, du hast jetzt eine Arbeit, wo du drauf hinarbeitest“ (Uwe, Interview 2, S. 2f.; Pausenzeichen im Interviewtranskript)

Wichtig erscheint ihm auch die Solidarität unter den Beteiligten, die während des Projekts entstand, beziehungsweise gefestigt werden konnte:

„Das ging nicht, (.) nicht nur von einem aus, sagen wir mal Herr Bolzhauser, sondern die Motivation kam untereinander. (.) Jeder hat irgendwann an irgendeinem Zeitpunkt gemerkt: Ich tue das nicht nur für mich, ich möchte jetzt auf der Bühne stehen, sondern wir WIR tun das für uns und diese Zusammenarbeit und das hat auch ein Zusammengehörigkeitsgefühl gegeben“ (ebd., S. 3; Pausenzeichen und Hervorhebung als Akzentuierungsmerkmal im Interviewtranskript).

Für Christa hat das Theaterspiel insofern einen positiven Effekt, dass sie dadurch lernen konnte, Schwierigkeiten des Lebensalltags durch neue Erfahrungen bewältigen beziehungsweise ein Stück weit außen vor lassen zu können. Ihr sei es möglich geworden, private Probleme von ihrem Hobby, dem Theaterspiel, zu trennen. Diese Trennung der Sphären sei auch im Berufsleben sehr wichtig:

„Das Schöne ist eben dabei, beim Theater, ist genauso wie im normalen Berufsleben, egal was für persönliche Probleme du hast oder sonstiges. (-) Durch das Theater lernst du, deine Probleme zu Hause zu lassen und nicht mit reinzubringen. Das ist im normalen Berufsleben genauso. Du kannst mit dem Ärger, den du zu Hause hast oder was weiß ich, wo, kannst du nicht ins Berufsleben mit reinbringen. Das geht gar nicht. (...) (D)eine privaten Probleme kannst nicht mit in die Firma bringen, egal ob jetzt Theater oder Firma oder sonstiges. (-) Aber das lernst du eben durch's Theater wieder“ (Christa, Interview 2, S. 8; Pausenzeichen im Interviewtranskript).

Wie Uwe sieht auch sie einen engen Zusammenhang zwischen dem solidarischen Miteinander der Beteiligten, der Entdeckung künstlerischer Talente und der persönlichen Motivation:

„Ja, du siehst, es geht vorwärts und das motiviert (-) Und du siehst, es geht einfach. Das motiviert unwahrscheinlich (--) Das siehste auch bei mir, nicht, bis nachts um drei Uhr saß ich hier drin und hab Kostüme genäht. Bin ja irre (.) <lacht> (...) Also, der Gemeinschaftssinn“ (ebd., S. 9).

René fand durch die Mitwirkung am Projekt nach Jahren einer künstlerischen Zwangspause, bedingt dadurch, dass ihm in der BRD der Zugang zu kultureller Teilhabe auch aufgrund seiner Herkunft erschwert wurde, wieder Möglichkeiten der kreativen Entfaltung (vgl. René, Interview 2, S. 9). Besonders beeindruckt ist er auch im Nachhinein noch von den Mitsprachemöglichkeiten der Beteiligten im kollektiven Entstehungsprozess des „Fidelio“-Stücks. Auch für ihn wurde im Zuge dessen der Aspekt der Solidarisierung spürbar:

„War viel Arbeit. Es war war wie, ja wie: (--) Jeder kann seine Meinung sagen und, und (--) es gab viele Vorschläge von, von allen. (--) () Alle haben zusammen das Stück gebaut“ (ebd., S. 11; Pausenzeichen im Interviewtranskript).

Auf die Frage nach den positiven Effekten des Theaterspiels auf die Beteiligten nennt auch Werner Bolzhauser Aspekte der Alltagsstrukturierung und der Gruppeninteraktion. Über diese Faktoren können mit Theaterarbeit neue Berufs- und Lebensperspektiven geschaffen werden. Begriffen wie „Pädagogik“ oder „Therapie“ im Zusammenhang mit Theaterarbeit mit Wohnungslosen steht Bolzhauser aber eher ablehnend gegenüber. Eine Verbesserung der Lebenssituation kann schließlich nicht garantiert werden und ein Misslingen ist stets möglich. Ein geregelter Tagesablauf ist demnach zwar eine Bedingung für eine Reintegration, beispielsweise ins Berufsleben, aber keine Garantie, wie es die genannten Kategorien „Pädagogik“ und „Therapie“ möglicherweise implizieren:

„Es geht um Regelmäßigkeit. Und es findet eine Gruppendynamik statt. Wir hatten Kiffer, Alkoholiker, Psychos, es war alles vertreten... Mir ist am wichtigsten, dass die Leute etwas tun, mit dem Endprodukt Applaus. Mein oberstes Gebot ist aber, dass keiner vorgeführt wird und dann suche ich für jeden nach einer passenden Rolle. Wie ich das Ganze jetzt nenne, ob ich es Theaterarbeit nenne oder Therapie oder Sozialarbeit ist mir scheißegal“ (Werner Bolzhauser, Interview 1, S. 5)

Dennoch sind im Zuge des „Fidelio“-Projekts bezüglich beruflicher Integration und der Chance, wieder eine Wohnung zu finden, durchaus beachtenswerte Erfolge zu verzeichnen.

„Im Bereich Arbeit und Wohnen ist viel passiert. Vier von zwölf Leuten haben jobmäßig eine Perspektive. Bei mir zählt immer der ganze Mensch, der natürlich auch scheitern kann. Die Chance, dass jemand über so ein Stück weiterkommt, ist groß. Ich kann aber keine Garantien geben. Es ist aber allenfalls sinnvoller als ein halbes Jahr lang Blätter aufzulesen. Ich rechne mit 25% Vermittlung auf den ersten Arbeitsmarkt“ (ebd.).

Die Aussagen der Mitwirkenden zeigen, dass Kultur- und Theaterarbeit positive Effekte für die Persönlichkeitsentwicklung mit sich bringen kann. Gleichwohl ist die Gefahr des persönlichen Scheiterns, auch vor dem Hintergrund von psychischen Erkrankungen oder Suchtproblemen, stets vorhanden.

Auch, und dessen sind sich die Beteiligten sehr wohl bewusst, kann der Einzelne seine Fähigkeiten nur soweit einbringen, wie es die gesellschaftlichen-politischen Verhältnisse ihm erlauben.

10. Schlussbetrachtung

Anhand der Ergebnisse meiner Untersuchung versuche ich nachfolgend, meine Ausgangsfragen und -Thesen zu beantworten und zu reflektieren.

1.) Bertolt Brecht schafft einen krassen Gegensatz zwischen einer verkörpernden Darstellung, in die sich auch der Zuschauer einfühlen kann und einer distanzierten, politischen Anklage der Verhältnisse. Ist diese strikte Trennung im Theater mit Wohnungslosen so aufrechtzuerhalten?

- Wenn die wohnungslosen Künstler, wie dies bei den Theaterprojekten von „Kultur am Rande“ stets der Fall ist, ihre soziale Lage thematisieren, „spielen“ sie nicht einfach nur eine Rolle. Sie bringen ihre eigene Biographie, die spezifischen Problemlagen und die Folgen ihrer Wohnungslosigkeit mit ein. Ihre Darstellungsweise ist somit zwangsläufig eine Verkörperung. Die „Figuren“ können nicht schablonenhaft geraten, sondern sind immer Ausdruck der eigenen (sozialen) Identität. Auch der Zuschauer muss die Lage der Wohnungslosen zumindest ansatzweise nachempfinden können, um sie auch zu verstehen. Die beiden Elemente Emotion und Ratio, die Gerhard Ebert in seinem Improvisationskonzept zusammen führt, bilden so ein Wechselverhältnis. Es muss berücksichtigt werden, dass gesellschaftliche Verhältnisse immer auf die psychische Verfasstheit des Einzelnen zurückwirken. Folgt man dem Marxschen Diktum, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt, ist dies auch nachvollziehbar. In den Theaterprojekten von „Kultur am Rande“ wird die lebensechte, einführende Darstellung stets mit einer bissigen und radikalen Kritik an den Zuständen verbunden. Dass dies kein Gegensatz sein muss, beweist neben Ebert besonders auch Augusto Boal. Radikale politische Aktion verlangt seiner Auffassung nach eine klare Bewusstwerdung über die Verhältnisse, in denen der Einzelne lebt. Unterdrückung wird oft unbewusst verinnerlicht oder auf gesellschaftliche Subsysteme wie die Familie übertragen. Diese internalisierten autoritären Strukturen müssen erst erkannt und dann im gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden. Boals Verbindung zwischen Bewusstsein und aktiver Veränderung findet im Esslinger „Fidelio“-Stück besonders an einer Stelle seine Entsprechung. Im „Gefangenenchor“ kommen psychische Beeinträchtigungen aufgrund der Lebenssituation („Ich fühle mich gefangen – in meinen Zweifeln“) und politische Kritik („Ich fühle mich gefangen – im Kapitalismus / Demokratie“) gleichermaßen zur Sprache. Um sich politisch einmischen zu können, muss

man erst aus der Resignation und der Lethargie geweckt werden. Dabei spielt der Aspekt der Persönlichkeitsentwicklung eine tragende Rolle. Bewusstes politisches Handeln setzt ein starkes Selbstbewusstsein voraus. Die für die Arbeit interviewten Schauspieler erzählten übereinstimmend, wie positiv sich das Theaterspiel auf ihr Selbstkonzept auswirkte. Daraus entstand die spürbare Bereitschaft, weitere Theater-Projekte zu initiieren. Die im Interview geäußerten Ideen reichen von der weiteren Thematisierung des Lebens von Wohnungslosen bis hin zu den Vorfällen im US-Kriegsgefangenlager Guantánamo (vgl. Interview 2, S. 19 - 25).

Die strikte Trennung von Einfühlung und Kritik, die bei Brecht fast plump als Wahl zwischen Privatismus oder politischer Einmischung erscheint, ist meiner Meinung nach, gerade im Theater mit von den Verhältnissen Betroffenen, nicht länger aufrechtzuerhalten. Im Gegenteil scheint gerade Boals Konzept des Befreiungstheaters das zeitgemäßere zu sein.

2.) Kann Theater mit Wohnungslosen politisch etwas bewirken?

- Kann also, wie Boal und Wolf es formulieren, Kunst Waffe sein? In der Radikalität dieses Leitspruchs, im Sinne einer raschen und tiefgreifenden Umwälzung, wohl kaum. Die Frage ist, wie „politische Wirkung“ zu definieren ist. Versteht man sie als Bewusstwerdung der Mehrheit, dass Wohnungslose Teil der Gesellschaft sind und dass auch sie kulturelle Bedürfnisse und vor allem Fähigkeiten haben, kann die Kultur- und Theaterarbeit durchaus politisch wirken. In diesem Sinne der gesellschaftlichen Wahrnehmung der „unfreiwillig“ an den Rand gedrängten Subkultur kann sie Einfluss nehmen auf den Abbau von Vorurteilen und Berührungsängsten. Theaterarbeit kann Mittel sein, damit Betroffene nicht mehr nur über ihr Stigma definiert werden, sondern über ihre (künstlerischen) Kompetenzen. Dieser Bewusstseinsprozess der Mehrheitsgesellschaft ist jedoch ein langwieriger. Besonders wichtig ist seine Kontinuität. Das Beispiel von „Kultur am Rande e.V.“ zeigt, wie die Anerkennung der künstlerischen Arbeit erst mühsam über die Jahre hinweg erworben werden musste, aber auch stetig gewachsen ist. Wurde der Verein anfangs eher belächelt, ist er heute aus der Esslinger Kulturszene nicht mehr wegzudenken. Voraussetzung dafür war meiner Einschätzung nach, dass sich „Kultur am Rande e.V.“ nicht isoliert hat, sondern sich von Anfang an durch eine große Offenheit auszeichnete. Vermehrt wurde mit „etablierten“ Künstlern und Institutionen kooperiert. Diese wirkten so als Multiplikatoren der Kulturarbeit der Wohnungslosen.

Dass die zunehmende Anerkennung der kulturellen Arbeit des Vereins dennoch kaum etwas an der gesellschaftlichen Diskriminierung der Wohnungslosen als Gruppe verändert hat und Kunst bezüglich der materiellen Existenzsicherung, die die Grundlage jeglicher Teilhabe ist, überhaupt nichts verändern kann, steht auf einem anderen Blatt.

11. Literaturverzeichnis:

Monographien und Beiträge aus Sammelbänden:

Adorno, Th. W. (1973): Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S.169-447

Altstaedt, I. / Gipser, D. (1991): Animationstheater in der Sozial- und Behindertenpädagogik? - Erfahrungen mit einem Workshop zum Theater der Unterdrückten 1979. In: Ruping, B.: Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals: Erfahrungen, Varianten, Kritik. Remscheid: Lingen, S. 30-53

Artaud, A. (1981): Das Theater und sein Double. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Beethoven, L. v. (1814 / 1997): Fidelio. Textbuch. In: Pahlen, K. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven Fidelio. Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag, 6., neu durchgesehene Aufl.

Bloch, E. (1981): Zu Fidelio. In: Csampai, A. / Holland, D. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven Fidelio. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

Boal, A. (1979): Theater der Unterdrückten. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Bourdieu, P. (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Bolzhauser, W. (2007): Fidelio – ein Theaterstück. Esslingen: unveröffentlichtes Manuskript

Brecht, B. (1997): Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Band 6. Schriften 1920-1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Brecht, B. (1973a): Gesammelte Werke. Band 7 – Stücke 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Brecht, B. (1973b): Gesammelte Werke. Band 17 – Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Diekmann, A. (2001): Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 7., durchgesehene Aufl.

Ebert, G. (1998): Lernen zu improvisieren. Erste schauspielerische Übungen. In: Ebert, G. / Penka, R.: Schauspielen. Handbuch der Schauspielerausbildung. Berlin: Henschel Verlag

Ebert, G. (1998): Von der Improvisation zur Fixation. In: Ebert, G. / Penka, R.: Schauspielen. Handbuch der Schauspielerausbildung. Berlin: Henschel Verlag

Endruweit, G. / Trommsdorff, G. (2002): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Lucius & Lucius, 2., völlig neubearb. und erw. Aufl.

Esslin, M. (1981): Das Theater des Absurden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

Gerhartz, L. K. (1983): Oper. Aspekte der Gattung. Laaber: Laaber Verlag

Gillich, S. / Nieslony, F. (2000): Armut und Wohnungslosigkeit. Grundlagen, Zusammenhänge und Entwicklungsformen. Köln / Wien / Aarau: Fortis Verlag

Goffman, E. (1975): Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Grimm, R. (1984): Der katholische Einstein: Brechts Dramen- und Theatertheorie. In: Hinderer, W. (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S.11-33

Handke, P. (1972): Kaspar. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Heitmeyer, W. (2002a): Anknüpfungspunkt: Heterophobie – Obdachlose. In: Ders. (Hrsg.): Deutsche Zustände. Folge 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 218

Heitmeyer, W. (2002b): Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit. Die theoretische Konzeption und erste empirische Ergebnisse. In: Ders. (Hrsg.): Deutsche Zustände. Folge 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 15-37

Holland, D. (1981): Rettung der Kolportage durch die Musik – Zu Beethovens Fidelio. In: Csampai, A. / Holland, D. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven Fidelio. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

Johnstone, K. (2000): Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und die Kunst des Geschichtenerzählens. Berlin: Alexander Verlag, 3. Aufl.

Knopf, J. (2000): Bertolt Brecht. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Lamnek, S. (1994): Neue Theorien abweichenden Verhaltens. München: Fink Verlag

Nägele, R. / Voris, R. (1978): Peter Handke. München: Verlag C.H. Beck

Pahlen, K. (1997): Zur Geschichte des Fidelio. In: Ders. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven Fidelio. Textbuch. Einführung und Kommentar. Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag, 6., neu durchgesehene Auflage, S. 123-183

Piscator, E. (1972): „Trotz alledem!“ Das dokumentarische Drama und die Grundlinien der soziologischen Dramaturgie. In: Brauneck, M. (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, S. 95-103

Spolin, V. (1997): Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater. Paderborn, Junfermannn Verlag, 5. Aufl.

Trautmann, R.M. (1998): Die Beziehung zwischen Körper, Geist und Text. Antonin Artaud und die Performance. In: Vaßen, F. / Koch, G. / Naumann, G. (Hrsg.): Wechselspiel: Kör-

perTheaterErfahrung. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag GmbH, S. 44-50

Weisstein, U. (1984): Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper.

In: Hinderer, W. (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 266-300

Wekwerth, M. (1982): Theater in Diskussion. Notate, Gespräche, Polemiken. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft

Wolf, F. (1969): Kunst ist Waffe. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.

Wondrak, J. (2005): Aspekte von Theaterarbeit mit unfreiwilligen Subkulturen. Berlin / Strasbourg / Milow: Schibri-Verlag

Internetquellen:

BAG Wohnungslosenhilfe: <http://www.bag-wohnungslosenhilfe.de> (Datum der Recherche: 19.06.2008)

Brötzmann, P.: Machine Gun (Track): http://www.lastfm.de/music/Peter+Br%C3%B6tzmann/_/Machine+Gun (Datum der Recherche: 29.05.2008)

Kultur am Rande: <http://www.kulturamrande.de> (Datum der Recherche 15.06.2008)

Anhang (im Erstexemplar):

Interview 1: Interview mit Werner Bolzhauser von „Kultur am Rande e.V.“ (Esslingen: 02.05.2008)

Interview 2: Interview mit Christa, Uwe und René (Mitwirkende bei „Fidlio – ein Theaterstück“) und Werner Bolzhauser (Esslingen: 13.06.2008)